

UNIVERSITETET I OSLO  
INSTITUTT FOR FILOSOFI, IDÉ- OG KUNSTHISTORIE OG KLASSISKE  
SPRÅK  
SEKSJON FOR KUNSTHISTORIE – HØSTEN 2008  
MASTEROPPGAVE I KUNSTHISTORIE AV KRISTIN ARNESEN

# **PÅ SPORET AV DEN TAPTE VEGG**

**JENSEN & SKODVINS *NORSK DESIGN- OG ARKITEKTURSENTER*:  
EN DEKONSTRUERT TRANSFORMATORSTASJON**

## FORORD

Mitt første møte med en gjenbrukt industribygning var, som for mange andre – *Tate Modern* i London. I bygningen med sine enorme rom og hvite utstillingskuber var både store installasjoner og mer tradisjonelle malerier utstilt. Bygningen hadde en fleksibilitet som man sjelden finner i nye bygninger. Samtidig var det en aura av industrihistorie i bygget. Denne historien lå som et bakteppe for mitt møte med kunstnere som Mark Rothko, Joseph Beyus og Marcel Duchamp. Besøkene mine til *Tate Modern* har med årene blitt mange - det har også tilkomsten av gjenbrukte industribygninger som rommer alt fra boliger og kontorer til utstillinger.

Oslo var også en gang en industriby. Industrien flyttet ut, mens bygningene sto igjen. Hausmannsgate 16 er en av disse. Oppført som transformatorstasjon, ble industribygningen stående funksjonstom da ny teknologi overtok i Oslos elektrisitetsforsyning. Norsk Form og Norsk Designråd flyttet med tiden inn i en del av bygningsmassen, som ble konvertert av Jensen & Skodvin Arkitektkontor til *Norsk Design- og Arkitektursenter*, som denne avhandlingen omhandler.

Bygningen hadde allerede hatt mange liv før Jensen & Skodvin startet konverteringsarbeidene. Dette har for min del medført et dypdykk inn i en rekke arkiver og i kjellerrom på ulike arkitektkontorer. Jeg vil derfor takke arkitektene Jan Olav Jensen og Børre Skodvin for samtaler og tilgang til deres skisser, bilder og tegninger fra prosessen. Takk også til Arkitekt François-Xavier Pons ved A38 arkitekter A/S og direktør i Norsk Form Nina Berre, for samtaler og tilgang til arkivmateriale.

De gjenbrukte industribygningenes kompleksitet har vært en kilde til både fascinasjon og frustrasjon. Flere har delt, om ikke min frustrasjon, så min fascinasjon for de gjenbrukte industribygningene. Noen av disse må takkes spesielt: Mekonnen Germiso, Tanja Krangnes, Unni Tandberg, Joakim Hammerlin, Kristin Wennesland, Hanne Gudrun Gulljord, Tone Birkeland og Gøril Andreassen for innspill, støtte, entusiasme og utrettelig hjelp. En spesiell takk til sønnen min Ivar for tålmodighet og for hyggelige fotoekskursjoner til Hausmannsgate 16.

Sist, men ikke minst vil jeg takke min tålmodige veileder, førsteamanuensis Espen Johnsen, for støtte og kritikk gjennom alle prosjektets faser.

November 2008

Is deconstruction the New  
Modernism? Is it the Old  
Modernism? Or is it perhaps the  
New Old Modernism chopped up,  
reheated and garnished with a little  
“nouvelle cuisine” French  
philosophy?

*Blueprint*, nr. 47, mai 1988

# INNHold

<b>FORORD .....</b>	<b>I</b>
<b>INNHold .....</b>	<b>III</b>
<b>KAPITTEL 1 .....</b>	<b>1</b>
1.1 INNLEDNING.....	1
1.2 FORSKNINGSHISTORIE OG KILDER.....	4
1.3 PROBLEMSTILLINGER, TEORI OG METODE .....	5
1.4 AVHANDLINGENS OPPBYGNING .....	6
1.5 NORSK DESIGN- OG ARKITEKTURSENTER – BESKRIVELSE.....	8
<b>KAPITTEL 2: GJENBRUK AV INDUSTRIBYGNINGER .....</b>	<b>11</b>
2.1 INDUSTRIENS EKSTREME FORVANDLING .....	11
2.2 BYENS EKSTREME FORVANDLING.....	14
2.3 GJENBRUKT GENTRIFISERINGSMEKANISME .....	16
2.3 AKERSELVAS EKSTREME FORVANDLING .....	18
2.5 VERKSTEDSKOLEN: ARKITEKT- OG DESIGNHØGSKOLEN I OSLO (1998 – 2001).....	20
2.4 HAUSMANNSGATE 16.....	22
PÅ VEI MOT TRANSFORMASJON.....	24
<b>KAPITTEL 3: JACQUES DERRIDA – SKRIFT OG ARKITEKTUR.....</b>	<b>27</b>
3.1 PRE-TEKST: TALE VERSUS SKRIFT OG TEGNETS ARBITRARITET .....	27
SKRIFTEN REPRESENTERER TALEN .....	27
SPRÅKETS ARBITRARITET .....	28
3.2 JACQUES DERRIDA: SKRIFTEN, FORFATTEREN OG SPORET.....	29
SKRIFT VERSUS TALE.....	30
FORFATTEREN OG ADRESSATEN .....	31
SPOR.....	33
3.3 DERRIDA OG ARKITEKTUREN .....	35
PALIMPSEST .....	36
ARKITEKTEN, ARKITEKTUREN OG SKRIFTEN .....	38
”DECONSTRUCTIVIST ARCHITECTURE” .....	39
<b>KAPITTEL 4: JENSEN &amp; SKODVIN ARKITEKTKONTOR .....</b>	<b>43</b>
4.1 ”OSLO-SKOLEN” .....	43

4.2 "DEKON" .....	46
4.3 DEN STYRENDE OG UKONTROLLERBARE PROSESSEN .....	47
4.4 DEN TILFELDIGE OG LANDSKAPSSTYRTE PROSESSEN .....	49
4.5 ORIGINALER VERSUS KOPIER .....	51
<b>KAPITTEL 5: PÅ SPORET AV DEN TAPTE VEGG .....</b>	<b>53</b>
5.1 SKRIFTEN PÅ VEGGEN .....	53
5.2 DOGA SOM PROSESS .....	53
5.3 PÅ SPORET ETTER HVIT STØY .....	55
5.4 RUINEN .....	58
5.5 NYE LAG .....	61
5.6 PALIMPSEST .....	64
5.7 SPØKELSESHUSET .....	66
<b>KAPITTEL 6: DEKONSTRUERT TRANSFORMATORSTASJON? .....</b>	<b>68</b>
6.1: GJENBRUK AV INDUSTRIBYGNINGER .....	68
HVIT KUBE ELLER HVIT STØY? – GJENBRUKT TIL UTSTILLING .....	70
KONTRAST OG GENTRIFISERING VED AKERSELVA .....	72
6.2 OSLO-SKOLE? .....	74
6.3 DEKON? .....	77
6.4 OPPSUMMERING .....	79
NORSK DESIGN- OG ARKITEKTURSENTER .....	81
ETTERTEKST .....	85
<b>KILDER OG LITTERATUR: .....</b>	<b>86</b>
TRYKTE KILDER OG LITTERATUR: .....	86
BØKER: .....	86
ANDRE TRYKTE KILDER: .....	90
AVISARTIKLER: .....	92
OPPSLAGSVERK: .....	92
ANNET KILDEMATERIALE: .....	92
ARKIVMATERIALE: .....	92
NETTSTEDER: .....	93
INFORMANTER: .....	94
ANDRE MUNTTLIGE KILDER: .....	94
<b>ILLUSTRASJONSLISTE: .....</b>	<b>95</b>
<b>SAMMENDRAG .....</b>	<b>XCVIII</b>

# KAPITTEL 1

We should not live in a bright shining future, any more than we should hide in a comfortable pastiche of the past. We must inhabit an ever evolving present, motivated by the possibilities of change, restricted by the baggage of memory and experience.<sup>1</sup>

## 1.1 INNLEDNING

Denne avhandlingen omhandler en gjenbrukt industribygning ved Akerselva i Oslo: Hausmannsgate 16, som i perioden 2003 – 2005 ble ombygget til *Norsk Design- og Arkitektursenter*. Ombyggingen ble ledet av Jensen & Skodvin Arkitektkontor, og Norsk Form og Norsk Designråd skulle flytte inn i bygningen, som er eid av Aspelin – Ramm eiendom.

Gjenbruk av bygninger har en lang historie. Endring av bygningenes bruk henger ofte sammen med politiske, religiøse og økonomiske endringer ellers i samfunnet. Greske og romerske templer ble i sin tid omgjort til kristne kirker. I dagens postindustrielle samfunn blir industribygninger fra 1850 – 1960-tallet gjenbrukt til nye formål. Endringer i produksjonen har ført til at industri har blitt lagt ned og fabrikkbygg blitt stående tomme. Tidligere foregikk utbyggingen i stor grad i naturområder. Nå foregår den i stor grad som transformasjon av eldre bygningsmasse. Fra 1980-tallet og frem til i dag har gjenbruk og arbeider tilknyttet eldre bygninger blitt en sentral oppgave for arkitekter, både i Norge og internasjonalt. I 1999 skrev arkitekturkritikeren Kenneth Powell i boken *Architecture Reborn*: "A recent survey revealed that over 70 percent of the current workload of American architects was concerned with reuse."<sup>2</sup>

Den industrielle revolusjonen medførte behov for nye typer bygninger. Dette var ofte store konstruksjoner som kunne romme mange arbeidere og store maskiner. Noen industribygninger skulle stå for kraftproduksjon, andre skulle være lagerbygninger for gods og nye varer. Industrien og byene vokste fram på store områder ved energikilder og kommunikasjonsknutepunkter, ved elveløp, fossefall, havner eller jernbanelinjer. Både teknologien og arbeidsstaben var plasskrevende. Denne situasjonen er dramatisk endret. Effektiviserte produksjonsmetoder og mindre behov for arbeidskraft i hjemlig industri har endret kravene til produksjonsarealer. Bedrifter har flyttet produksjonen til lavkostland, og industribygninger og hele industriområder i Vesten har blitt stående tomme. Lagre, kraftstasjoner, fabrikker og skipsverft har blitt forlatte minnesmerker over industriens historie.

---

<sup>1</sup> Chipperfield, David: *David Chipperfield: Recent Work = Obra Reciente*, 1997 s. 131

<sup>2</sup> Powell, Kenneth: *Architecture Reborn. The Conversion and reconstruction of old buildings*. Laurence King Publishing, London, 1999 s. 10

Både arkitekter og brukere har etter hvert sett verdien av å ta i bruk eksisterende strukturer, og utvikle disse bygningenes kvaliteter til ny bruk. Industribygningene er ofte utført i bestandige og solide materialer. Med sine funksjonelle og tidstypiske uttrykk innehar de ofte historiske referanser til industrisamfunnet. På grunn av at industribygningene og –områdene lenge har stått tomme har de blitt betraktet som et sjenerende og negativt trekk ved bybildet, men deres sentrale beliggenhet og massive konstruksjoner har gjort det økonomisk interessant å benytte dem til nye formål. På 1970- og 80-tallet begynte man å se verdien i å transformere disse forlatte industribygningene. Det finnes en rekke eksempler, både innenlands og utenlands, på at slike døde industriområder gjennom revitalisering har blitt særdeles attraktive nærings- og boligområder, blant annet Aker Brygge i Oslo, Nedre Elvehavn i Trondheim, Southwark i London og området langs Akerselva i Oslo.

Antikvariske myndigheter er også en premissleverandør i forbindelse med gjenbruk av eksisterende bygninger. Stadig flere bygg underlegges ulike verne- og fredningsbestemmelser. Dette medfører at bygningene blir tilnærmet umulige å fjerne. Vern setter også grenser for *hvordan* bygningene blir gjenbrukt. Et viktig prinsipp for kulturminneforvaltningen er kravet om historisk lesbarhet: ”Historien skal kunne ’leses’ i bygningen. En av de mest sentrale verneverdiene til en eldre bygning er evnen til å fortelle historie. (...) For å tydeliggjøre dette historieforløpet må nye og gamle elementer i bygningen visuelt kunne atskilles.”<sup>3</sup>

Hausmannsgate 16 er oppført på Byantikvarens Gule liste som bevaringsverdig. Det innebærer at Byantikvaren har vært involvert under konverteringsprosessen. Byantikvarens involvering er imidlertid i liten grad tema i denne avhandlingen.

Bygningsmassen i Hausmannsgate 16 ble i all vesentlighet oppført som transformatorstasjon i perioden 1898 – 1948. Transformatorstasjonen ble endelig stengt i 1996, som følge av ny teknologi som gjorde de store transformatorene i Oslo sentrum utdaterte. Deler av denne funksjonstomme industribygningen ble konvertert til *Norsk Design- og Arkitektursenter* av Jensen & Skodvin Arkitektkontor (JSA).

Denne avhandlingen diskuterer verket gjennom en nærlesning av enkelte aspekter ved bygningen, sett i lys av Jensen & Skodvins prosessuelle arbeidsmetode. Sentralt i denne nærlesningen av verket står også en metodisk utprøving av den algerisk-franske filosofen Jacques Derrida (1930 – 2004) sine teorier, og deres overførbarhet til arkitektur. Målet er å belyse aspekter ved Jensen & Skodvin Arkitektkontors planlegging og konvertering av

---

<sup>3</sup> Grytli, Eir: SINTEF bygg og miljø avd. Arkitektur og byggeskikk, ”Ny bruk av verneverdige bygninger” sitert i Berre, Nina: ”DOGA som case: Ny bruk av teknisk-industrielle kulturminner.” Upublisert artikkel. Mottatt fra forfatteren. 2008

Hausmannsgate 16 som tidligere ikke har blitt kommentert. Videre vil det være sentralt å påpeke at deres prosessuelle arbeidsmetode har relevans til flere av deres verk.

Derrida har hatt stor innflytelse i mange disipliner, også arkitektur. På den ene siden samarbeidet han med arkitektene Peter Eisenman og Bernard Tschumi på en del av *Parc de la Villette* (1982 - 1986) i Paris. På den andre siden har hans begrep *dekonstruksjon* blitt, noe problematisk, forbundet med en arkitektonisk -isme.<sup>4</sup>

To hendelser i 1988 førte til at dekonstruksjonsbegrepet ble overført til en arkitektonisk stil: *dekonstruktivisme*.<sup>5</sup> Den første hendelsen var et symposium ved Tate Gallery i London med tittelen ”Deconstruction in Art and Architecture”, der man forsøkte å koble Derridas dekonstruktive teorier med samtidige tendenser innen billedkunst og arkitektur. Den andre var en utstilling ved Museum of Modern Art i New York senere samme år. Utstillingen, som ble kuratert av Philip Johnson og Mark Wigley, stilte ut verk fra de syv arkitektene Peter Eisenman (1932 -), Zaha Hadid (1950 -), Frank Gehry (1929 -), Bernard Tschumi (1944 -), Coop Himmelblau<sup>6</sup>, Rem Koolhaas (1944 -) og Daniel Libeskind (1946 -) under navnet ”Deconstructivist Architecture”. Kuratorene fant at arkitektene som ble representert på utstillingen hadde likheter i formuttrykket. Disse likhetene var blant annet deres bruk av skjeve former og deres forkjærlighet for ”the diagonal overlapping of rectangular or trapezoidal bars.”<sup>7</sup> Dekonstruksjonsbegrepet under forkortelsen *Dekon* ble etter utstillingen benyttet for å beskrive en tendens som verken kunne ansees som konvensjonell modernistisk eller post-modernistisk - forstått som bruken av historiske former.

Etter samarbeidet med Peter Eisenman og Bernard Tschumi, publiserte filosofen Jacques Derrida flere artikler som omhandlet arkitektur. Denne avhandlingen bygger først og fremst på Derridas egne tekster, men arkitekter som Eisenman og Tschumi var utvilsomt svært opptatt av Derridas dekonstruksjon. Både Eisenman og Tschumi har publisert en rekke artikler som omhandler dekonstruksjon knyttet til arkitektur, som er benyttet som kilder i avhandlingen. *Dekon* var en internasjonal tendens, både arkitektonisk og teoretisk i perioden Jan Olav Jensen og Børre Skodvin utdannet og etablerte seg. Selv om det kanskje ikke er noen umiddelbar gjenkjennelse av det arkitektoniske formspråket til arkitektene representert på utstillingen i 1988 og Jensen & Skodvin Arkitektkontors formspråk, vil jeg hevde at Derridas

---

<sup>4</sup> Leach, Neil: ”Jacques Derrida” i Leach, Neil: *Rethinking Architecture. A reader in cultural theory*. Routledge, London og New York, 1997 s. 317

<sup>5</sup> Leach, Neil: ”Arvet etter Derrida” i Gromark, Sten og Nilsson, Fredrik: *Utforskande Arkitektur*. Chalmers Arkitektur, Göteborg, 2006 s. 10

<sup>6</sup> Arkitektkontoret Coop Himmelblau besto av arkitektene Wolf Prix (1968- ) og Helmut Swiczinsky (1944- ).

<sup>7</sup> Ellefsen, Karl Otto: ”Fra tidsskriftene DEKON” i *Arkitektnytt* nr. 14, 1988 s. 406



teorier ikke bare er et analyseverktøy i møte med *Norsk Design- og Arkitektursenter*. Det finnes visse likheter mellom Jensen & Skodvin Arkitektkontors planlegging og konvertering av *Norsk Design- og Arkitektursenter* og de dekonstruktivistiske arkitektenes arbeidsmetoder og formspråk.

## 1.2 FORSKNINGSHISTORIE OG KILDER

Å forske på samtiden har både sine fordeler og ulemper. Gjenbruk av industribygninger har vært mye omtalt i magasiner og avisartikler. Det har vært flere utstillinger som omhandler transformerte byggverk,<sup>8</sup> og en rekke seminarer og konferanser er avholdt om temaet. Det er derimot produsert lite kunsthistorisk forskning som omhandler gjenbruk av industribygg. Transformasjon av industribygg bør sees i sammenheng med andre samfunnsendringer, deriblant overgangen fra det industrielle til det postindustrielle samfunnet. Motivasjoner for å gjenbruke industribygninger kan være mange. Det er derfor benyttet litteratur fra ulike fagdisipliner, som omhandler mekanismer som kan forklare denne tendensen.

*Norsk Design- og Arkitektursenter* er i underkant av fire år gammelt, og det finnes lite forskningslitteratur som kan knyttes direkte til avhandlingens tema. Kildene har derfor i stor grad vært arkitektene selv, Jan Olav Jensen og Børre Skodvin. Gjennom hele arbeidsfasen med denne avhandlingen har arkitektene besvart mine spørsmål. Når avhandlingen tok en dekonstruktivistisk dreining har det vært innhentet kommentarer fra arkitektene på dette. Kommunikasjonen med arkitektene har fortrinnsvis skjedd gjennom e-post. En rekke andre personer er blitt kontaktet, blant annet Norsk Forms første direktør Peter Butenschøn, nåværende direktør i Norsk Form Nina Berre og rektor ved Arkitektthøgskolen i Oslo Karl-Otto Ellefsen. Historisk materiale angående bygningsmassen har i stor grad vært innhentet fra Norsk Form, blant annet researchmateriale fra utstillingen "Transform 06". Arkiver har også vært undersøkt, blant annet Jensen & Skodvins Arkitektkontors arkiver, samt arkivmateriale hos Plan- og bygningsetaten, Byantikvaren i Oslo, Byarkivet i Oslo, og A38 Arkitekter.

Publikasjoner som omhandler Jensen & Skodvin Arkitektkontors arbeider er først og fremst boken *Processed Geometries 1995 – 2007*. Publikasjonen, som ble utgitt i forbindelse med en separatutstilling ved Galerie de l'Architecture i Paris i september 2007, inneholder en oversikt over arkitektkontorets arbeider, samt artikler av Karl Otto Ellefsen, Morten Sjaastad og Erwin

---

<sup>8</sup> Blant annet: "Transform 06" vist på *DogA*, "Norsk Samtidsarkitektur 2000-2005" produsert av Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.

Viray.<sup>9</sup> *Norsk Design – og Arkitektursenter* er ellers blitt omtalt i en rekke artikler i både internasjonale og nasjonale tidsskrifter. Jeg har fått manus til flere av disse artiklene fra Jan Olav Jensen, samt hans egne notater i forbindelse med intervjuer. Jensen har også skrevet artikkelen ”Affinity” som jeg har fått tilgang til. Artikkelen er skrevet til en planlagt bokutgivelse med arbeidstittelen *Nordic Architects Writes*, som skal utgis på forlaget Routledge. Under arbeidet med avhandlingen er det versjonene av artiklene og manus som er mottatt fra arkitekten som har blitt benyttet som kilde. Det kan derfor være avvik mellom disse og det som eventuelt ble trykt i de respektive publikasjoner.

Meg bekjent har ingen norske arkitekter blitt diskutert i lys av Derridas dekonstruksjon. Det har derfor vært nødvendig i stor grad å benytte internasjonal litteratur. Jacques Derrida har selv skrevet over 60 bøker som er oversatt til engelsk, samt en lang rekke artikler. I forbindelse med Derridas mer spesifikke arkitekturteori er det fortrinnsvis filosofens egne tekster som er benyttet. I presentasjonen av Derridas generelle filosofi er det i stor grad beskrevet ved hjelp av sekundærlitteratur.

I motsetning til filosofer som Ludwig Wittgenstein og Martin Heidegger er det ikke noe klart skille i Derridas tidlige og senere filosofi.<sup>10</sup> Kildene er derfor fra ulike tidsperioder i hans produksjon. Foruten Jacques Derridas tekster benyttes også tekstene til arkitekter som blir beskrevet som dekonstruktivistiske, herunder Peter Eisenman og Bernard Tschumi. Disse var kanskje de arkitektene som klarest artikulerte sitt forhold til den dekonstruktive filosofien, og som nevnt samarbeidet de med Jacques Derrida i en konkret designprosess ved *Parc de la Villette* i Paris.

### 1.3 PROBLEMSTILLINGER, TEORI OG METODE

Avhandlingens metodiske grep og mål er å forsøke å knytte en teoretisk lesning av Jacques Derrida og delvis Peter Eisenmans teorier om blant annet arkitektur, til den arkitektoniske praksisen ved enkelte aspekter av Jensen & Skodvins konvertering i Hausmannsgate 16 til *Norsk Design- og Arkitektursenter (DogA)*.

*DogA* er en kompleks bygning. Bygningsmassen har vært påbygd og endret en rekke ganger før Jensen & Skodvin Arkitektkontor startet arbeidene med konverteringen fra en funksjonstom industribygning til et vitalt design- og arkitektursenter. Den kompleksiteten jeg

---

<sup>9</sup> Ellefsen, Karl Otto: ”A model practice”, Sjaastad, Morten: ”The Surprise of the Ordinary” og Viray, Erwin: ”Methods of Radical Will” i Jensen & Skodvin Arkitektkontor: *Processed Geometries 1995 – 2007*, Unipub, Oslo 2007

<sup>10</sup> Stocker, Barry: *Derrida on Deconstruction*. Routledge, London og New York, 2000 s. 7

anser at denne bygningen innehar, belyses gjennom enkelte momenter av Jacques Derridas dekonstruktive teorier. En mer spesifikk og overordnet hovedproblemstilling for avhandlingen er:

*Hvordan kan Jensen & Skodvins planlegging og konvertering av Hausmannsgate 16 til Norsk Design og Arkitektursenter (2003 – 2005) leses ved hjelp av Jacques Derridas dekonstruktive teorier, arkitektenes forhold til en norsk modernismetradisjon og de senere ideer om gjenbruk?*

Derridas dekonstruktive teorier er som nevnt sentralt i avhandlingen, men samtidig er det to andre aspekter ved *DogA* som drøftes. Avhandlingen diskuterer følgende fire delproblemstillinger, hvorav nr. 2 og nr. 3 er de mest primære:

- 1. Hvilke samfunnsmessige forklaringer ligger til grunn for denne type gjenbruk av et industrilokale til utstillingslokale for ny design og arkitektur?*
- 2. Har Jensen & Skodvin Arkitektkontor en prosessuell arbeidsmetode som kan knyttes til dekonstruktiv teori og dekonstruktivistisk arkitektur?*
- 3. Hvordan kan Jensen & Skodvins behandling av det arkitektoniske minnet sees i lys av Eisenmans palimpsestbegrep og dekonstruktiv teori?*
- 4: Kan Jensen & Skodvins arbeider, her eksemplifisert med DogA, leses som en arkitektur som kombinerer en norsk modernismetradisjon med trekk av en dekonstruktivistisk arkitektur?*

## **1.4 AVHANDLINGENS OPPBYGNING**

*Norsk Design- og Arkitektursenter* blir beskrevet i kapittel 1.5.

Kapittel 2 omhandler gjenbruk av industribygninger. Gjenbruk av industribygninger er en internasjonal og nasjonal arkitektonisk tendens i det vestlige postindustrielle samfunnet. Dette ansees som en del av verkets kontekst, og teksten i kapittel 2 er direkte relatert til delproblemstilling nr.1, som diskuterer samfunnsmessige forklaringer bak denne typen gjenbruk. Kapittelet starter med gjenbrukstendensen i et overordnet perspektiv med industriendringer, før det forklares hva som gjør disse bygningene attraktive for gjenbruk. Deretter beskrives bygningens umiddelbare kontekst i det tidligere industriområdet ved Akerselva. Kapittelet avsluttes så med historien bak bygningsmassen i Hausmannsgate 16.

I kapittel 3 redegjøres det for teorien som benyttes i drøftingen av *Norsk Design- og Arkitektursenter*. Kapittelet starter med en beskrivelse av deler av Ferdinand D. Saussures strukturelle lingvistiske teorier. Denne beskrivelsen er å regne som en innledning til redegjørelsen av utvalgte momenter av Jacques Derridas generelle filosofi før hans dekonstruksjon knyttes til arkitektur spesielt. Teorien det blir redegjort for her knyttes til delproblemstilling nr.2, 3 og 4. Kapittelet avsluttes med en beskrivelse av dekonstruktivistisk arkitektur, med vekt på utstillingen ”Deconstructivist Architecture” som ble vist på Museum of Modern Art, New York i 1988.

I kapittel 4 blir arkitektene Jan Olav Jensen og Børre Skodvin presentert. Her beskrives utdanningen deres ved Arkitektthøgskolen i Oslo. En av de internasjonale arkitekturtendensene som var rådende i denne perioden, dekonstruksjon blir også presentert. I kapittelet beskrives Jensen & Skodvin Arkitektkontors arbeidsmetode eksemplifisert gjennom tre prosjekter: Jan Olav Jensen og Per Christian Brynhildsens *Leprahospitalet* (1983 – 1984) i Lasur, India, Jensen & Skodvin Arkitektkontors *Liasanden rasteplass* (1997) og *Mortensrud kirke* (1998 – 2002). Arbeidsmetoden er direkte relatert til delproblemstilling nr.2.

I kapittel 5 blir deler av Jacques Derridas dekonstruktive teorier benyttet for å belyse noen momenter ved Jensen & Skodvin Arkitektkontors planlegging og konvertering av *Norsk Design- og Arkitektursenter*. Det legges vekt på momenter som arkitektenes arbeidsprosess og arkitektenes behandling av de eksisterende flatene. I kapittelet diskuteres avhandlingens hovedproblemstilling samt delproblemstilling nr.2 og 3.

I kapittel 6 presenteres de tre aspektene ved hovedproblemstillingen som Jensen & Skodvin Arkitektkontors arbeider ved *Doga* sees i lys av. Drøftingen av disse tre aspektene: Jacques Derridas dekonstruktive teorier, arkitektenes forhold til en norsk modernismetradisjon og de senere års ideer om gjenbruk, fullføres i dette kapittelet. Gjenbruk av industribygninger drøftes videre i forhold til *Norsk Design- og Arkitektursenter*. Deretter diskuteres Jensen & Skodvins konvertering av Hausmannsgate 16 opp mot deres lærer Sverre Fehns arbeid med en eksisterende bygningsmasse i *Hedmarksmuseet* (1967 – 1969). I perioden da Jan Olav Jensen og Børre Skodvin studerte og etablerte seg, var som nevnt arkitekturfeltet internasjonalt preget av blant annet dekonstruktive teorier som ble knyttet til en dekonstruktivistisk arkitektonisk tendens. Kapittelets tredje og siste drøfting diskuterer Jensen & Skodvins arbeider i Hausmannsgate 16 opp mot denne teorien og arkitektoniske tendensen. Kapittelet rundes til slutt av med en oppsummering av avhandlingen.

## 1.5 NORSK DESIGN- OG ARKITEKTURSENTER – BESKRIVELSE

Bygningsmassen i Hausmannsgate 16 ligger sentralt i Oslo sentrum. I likhet med mange andre industribygninger i hovedstaden er bygningen situert nær Akerselva, som er nærmeste nabo mot øst. Mot sør ligger *Jakob kirke*, som nå er avvigslet og benyttes som konsertlokale under navnet kulturkirken Jakob, og som slik også kan regnes for å være en gjenbruksbygning. Mot nord holder Elvebakken skole til. Denne avhandlingen omhandler Jensen & Skodvins konvertering av deler av bygningsmassen i Hausmannsgate 16. Dette medfører at denne bygningsbeskrivelsen ikke har en tradisjonell arkitekturanalytisk oppbygging. Beskrivelsen vektlegger de elementene i bygningen som Jensen & Skodvin har tilført – eller fjernet. Den opprinnelige bygningsmassen blir behandlet som tomten som møtte arkitektene. For en utdypning i bygningsmassens historie – se kapittel 2.6.

Tomten<sup>11</sup> som møtte Jensen & Skodvin Arkitektkontor besto av flere sammenbygde bygningsenheter i to til fem etasjer. Bygningsmassen ble i det vesentlige oppført som transformatorstasjoner i perioden 1898 – 1948. Bygningsmassens eldste del, *Sekundærstationen* (1898 – 1900, utvidet 1912 -1913), besto av en bygning i tre etasjer inkludert kjeller, utført i upusset rød tegl. Bygningsmassens yngste del, *Understasjonen* (1948), besto av en bygning i fire etasjer, også den ble utført i upusset rød tegl. Det var disse to bygningsenhetene som kom til å romme *Norsk Design- og Arkitektursenter*.

Programmet for design- og arkitektursenteret var omfattende. Foruten utstillingshall til skiftende utstillinger, skulle kontorlokaler for omkring 40 ansatte i Norsk Form og Norsk Designråd innpasses i bygningsmassen med et samlet bruttoareal på 3200 m<sup>2</sup>. I bygningsmassen skulle også konferanse- og undervisningslokaler, butikk og restaurant plasseres.

Etter ombyggingen består *DogA* av to etasjer, samt en mezzaninetasje. En stor utstillingshall på 550 m<sup>2</sup> er situert i bygningens eldste del, som har et langstrakt rektangulært grunnplan. Her er også butikklokalet og garderobeområdet plassert. Mezzaninetasjen benyttes som konferanselokale, og hever seg delvis over utstillingsrommet.

Den yngste delen av bygningsmassen ligger mot Akerselva i øst, og har et bredt rektangulært grunnplan. Restauranten er her plassert i inngangsetasjen. Kontorlokaler over to etasjer deles

---

<sup>11</sup> Her behandles den eksisterende bygningsmassen på eiendommen som tomten som møtte arkitektene. Dette synet korrelerer med arkitektenes utsagn: "Vi har alltid vært opptatt av relasjonen til konteksten, og i dette bygget har de eksisterende konstruksjonene på mange måter vært en slags tomt, på linje med andre tomter." Jensen, Jan Olav intervjuet av Stokke, Perann: "Hausmannsgate 16 – Jungel i by." Artikkel mottatt av Jan Olav Jensen (*Bulletin* nr. 1, 2005)

av fra et flerbruksrom med skråstilte glassvegger i vekselvis opakt og transparent glass i horisontale felt. Mot øst i sokkeletasjen finner man undervisningsrom og møtelokaler.

Utstillingshallen ble plassert i bygningens eldste del. Den drøyt hundre år gamle betonghimlingen er fjernet, slik at takets gamle trekonstruksjon og i-ståldragere er gjort synlige. Fondveggen, som benyttes som projektorskjerm i forbindelse med foredrag og utstillinger, er oppført av Leca-blokker som siden er pusset. De øvrige tre veggene i hallen har et mer komplekst visuelt uttrykk.

Før arkitektene startet konverteringen fra maskinsal til utstillingshall, var veggene dekket av et tykt lag puss.<sup>12</sup> Etter konverteringen trer det frem et geometrisk mønster av teglstein, som en frise, der pussen er fjernet øverst på nordveggen. Andre steder er pussen beholdt, men vi kan se spor etter et sammenhengende teglbånd over og under frisen. Flere tidligere åpninger er murt igjen og pusset. En gjenmurt dør over nye aluminiumsdører innerst i rommet står igjen som spor etter tidligere inngrep. I et halvannen meter høyt felt nederst på veggen er det merker etter fjernede fliser. Hvite, glaserte fliser står noen steder igjen som fragmenter etter det som har vært et sammenhengende flisebånd.

Sørveggen har en sammenhengende rekke med atten rundbuevinduer med utsikt mot *Jakob kirke*. Buevinduene er omkranset av et dekorativt teglbånd. Også denne veggen hadde et sammenhengende bånd av hvite, glaserte fliser. Noen steder er flisene bevart, andre steder er de fjernet. Men sporene etter flisebåndet er synlig som fordypninger i veggen.

Over rommets østlige del er det plassert en mezzaninetasje. Trappen mellom nivåene inngangsparti og mezzaninetasje er utført i prefabrikerte betongelementer med glassrekkeverk satt inn i stålrammer. Mezzaninveggen mot utstillingshallen består av klart glass satt inn i stålrammer, mens en dobbel lagervegg mot inngangspartiet er utført av rektangulære glassfelt i ulike sterke farger. Også disse glaselementene er satt inn i stålrammer. Mezzaninen er montert på en eksisterende betongkonstruksjon, som tidligere understøttet en noe større mezzaninetasje. Mezzaninetasjens opprinnelige utstrekning er synlig i veggen. Ut av den bevarte betongkonstruksjonen stikker rustent armeringsjern, og betongen fremstår med sår og arr. Den drøyt hundre år gamle takhimlingen er bevart over mezzaninen. Pussen på den svakt buete takhimlingen er fjernet, slik at ståldragene synes.

---

<sup>12</sup> Se figur 17, s. 30

Toalettene ved inngangspartiet og i Norsk Forms kontorlokaler er utført av kurvet rudimentært stål. Håndverkernes mål og anvisninger samt produksjonsspor er bevart på veggene som er fuget til gulvet, som igjen er fargesatt i ulike sterke farger.

Kontorlokalene er situert i bygningens nyeste del, Understasjonen fra 1948. Kontorlokalene og undervisningsrommene er plassert i to etasjer på hver side av et flerbruksrom med en takhøyde på 5,75 m. Den prefabrikerte betongtrappen som leder fra inngangsetasjen til flerbruksrommet er utformet med både trappetrinn og sitteplasser, slik at trappen også kan fungere som tribune. Mellom de bærende betongsøylene er det skåret ut en dyp slisse i taket som slipper lys inn ovenfra. En ny stor glassåpning på ca 5 x 17 m i hele bygningens høyde utgjør fondveggen mot Elvebakken skole, og slipper rikelig med dagslys inn i flerbruksrommet og kontorene. Etter konverteringen kan flerbruksrommet minne om en uteromsslisse med rikt tilfang av dagslys og stor takhøyde, flankert av glassveggene med innsyn til kontorer og undervisningslokaler.

Nye åpninger er plassert i bygningens yngste del, mens eksteriøret i *Sekundærstationen* i stor grad er bevart. En større utenpåhengende glassboks er tilføyd mot *Jakob kirke*, og markerer inngangspartiet. Glassboksen følger helningen ned mot Akerselva, og fungerer som møterom i sokkeletasjen og gir ekstra arealer for restauranten i etasjen over. To horisontale gjennomgående vindusbånd er skåret ut i den opprinnelige teglveggen. Vindusbåndene, som følger et toetasjers volum mot *Jakob kirke* og Akerselva, slipper lys inn i restauranten samt til kontorene i sokkeletasjen. De lange vindusbåndene medførte at arkitektene måtte sette inn ny konstruksjon i form av stålsøyler i denne delen av bygningsmassen. Arkitektenes tilføyelser i eksteriøret består altså i stor grad av mindre glasstilbygg, samt noen større åpninger i den nyere delen av bygningsmassen. Dette skaper på sin side en større kontrast mellom den opprinnelige bygningen og de nye elementene, mellom de tette teglveggene og lette partier av glass.

## KAPITTEL 2: GJENBRUK AV INDUSTRIBYGNINGER

*Norsk Design- og Arkitektursenter* er situert i en tidligere industribygning. Gjenbruk av industribygninger til ulike formål må kunne sies å være en internasjonal trend i den vestlige, postindustrielle verden. Dette kapittelet har som mål å forklare hvilke samfunnsmessige forklaringer som ligger til grunn for en slik gjenbruk. Kapittelet starter med en presentasjon av endringer i industrien som har medført at disse bygningene har blitt stående tomme. Deretter beskrives hvilke mekanismer som ligger til grunn for å benytte de funksjonstomme industribygningene til nye funksjoner. I siste del av kapittelet beskrives byområdet hvor *Norsk Design- og Arkitektursenter* er situert. Kapittelet avsluttes med bygningsmassen i Hausmannsgate 16s historie frem til Jensen & Skodvin Arkitektkontor ble valgt som arkitekter for det nye design- og arkitektursenteret.

### 2.1 INDUSTRIENS EKSTREME FORVANDLING

Forward comrades, we must go back<sup>13</sup>

- Léon Krier

I etterkrigstiden har verdensøkonomien gradvis endret seg på måter som har destabilisert de industrielle økonomiene. Disse endringene er generelt kjent som økonomisk restrukturering. Denne restruktureringen involverer tre tendenser som har endret både økonomien og de sosiale strukturene i industrialiserte nasjoner.<sup>14</sup>

For det første innebærer det et skifte fra fabrikkmessig produksjon til servicenæringene som toneangivende i økonomien. Opptil 1880-tallet var landbruk, gruvedrift og andre typer utvinningsindustri kjernen i den europeiske og nordamerikanske økonomien. Fra 1880-tallet til 1950-tallet var fabrikkmessig produksjon toneangivende i økonomien. Fra 1960-tallet derimot, vokste servicenæringene slik at det var flere ansatte i disse enn i industriell produksjon. For det andre involverer restruktureringen endringer i produksjonsmetodene, som følge av nye teknologier og nye former for organisering. Fra 1940-tallet til 1970-tallet var *fordismen* dominerende i Vesten. Kjennetrekke ved fordisme er en vertikal integrering av produksjonen, standardisering av produktene for massekonsum, fagorganiserte arbeidere med generelt gode lønninger, og et sikkerhetsnett gjennom statlige ordninger. Fabrikkbygningen var en enorm investering. Den var bygget for å produsere store mengder standardiserte varer,

---

<sup>13</sup> Krier, Léon siter i Ellin, Nan: *Postmodern Urbanism*. Princeton Architectural Press, New York, 1999 s. 30

<sup>14</sup> Kleniewski, Nancy: *Cities and Society*. Blackwell Publishing, Oxford, 2005 s. 3-4



og arbeiderne utførte spesialiserte oppgaver etter samlebåndsprinsippet. Fordismen ble erstattet av en fleksibel produksjon, også kalt *post-fordismen*. Dette innebar at store vertikalt integrerte foretak ble erstattet av fleksibel produksjon hvor små bedrifter produserte deler for hverandre. Investeringene i fabrikkbygninger var relativt små, og datateknologien førte til at foretaket lett kunne endre produksjonen. På grunn av at store områder av industriens kjerneområder i Europa og Nord-Amerika var bygget rundt store fabrikkanlegg, førte skiftet fra fordismen til den fleksible produksjonen til at hele regioner og lokalsamfunn ble rammet – og at de store fabrikkbygningene mistet sin opprinnelige funksjon.

I det tredje elementet i restruktureringen er globalisering og spredningen av industrialiseringen en medvirkende faktor. Nye forbedringer i kommunikasjonsteknologi og transport har ført til global integrering. Nedbrytingen av kolonialismen og den senere transformeringen av de tidligere kommuniststatene, har bidratt til et stadig mer globalt marked for varer, tjenester og arbeidskraft. Økonomisk globalisering er en av de store endringene som har rammet byer i vestlige land de siste 30 årene. Globaliseringen av økonomien har svekket eller fjernet barrierene for flyten av informasjon, varer, penger og mennesker over nasjonalstatens grenser. Internasjonale frihandelsoverenskomster har erstattet tariffen og finansielle hindre som tidligere til en viss grad avgrenset de nasjonale økonomiene fra hverandre. Drevet av konkurranse har bedrifter, med ønske om billigere arbeidskraft, i stor grad flyttet produksjonen til lavkostland. Moderne transport og kommunikasjonsteknologi har gjort det mulig for foretak å koordinere en produksjonsprosess som foregår på mange steder i ulike land. Dette globale samlebåndet<sup>15</sup> har redusert lønnskostnadene i produksjonen og flyttet industriarbeidsplasser ut av de tidlige industrialiserte statene. Stedets betydning for produksjonen har blitt mindre ettersom den globale flyten av ideer, mennesker, kapital, massemedier og lignende har økt.<sup>16</sup>

Urbanismeteorikeren Nan Ellin hevder i boken *Postmodern Urbanism* at et biprodukt av dette skiftet er en dyp følelse av tap, og en korresponderende dyp nostalgi for ”den verden vi har mistet.”<sup>17</sup> For å dempe denne tapsfølelsen har det vært en søken etter urbanitet, et senter, en brukbar fortid, en følelse av samfunn, et nærsamfunn, diversitet, mening, uskyldighet, røtter, naboskap og gamle helter. Disse målene har blitt søkt gjennom bevaringen eller

---

<sup>15</sup> Kleniewski, Nancy: *Cities and Society*. Blackwell Publishing, Oxford, 2005 s. 5

<sup>16</sup> Denne korte innføringen i industrihistorien er hentet fra Kleniewski, Nancy: *Cities and Society*. Blackwell Publishing, Oxford, 2005

<sup>17</sup> Ellin, Nan: *Postmodern Urbanism*. Princeton Architectural Press, New York, 1999 s. 1: ”A by-product of this shift is a profound sense of loss and a correspondent deep nostalgia for the ’world we have lost.’”

rehabiliteringen av gamle byer og bygninger – og byggingen av nye byer og bygninger utformet med historiske referanser for å se gamle ut.

Ettersom den globale landsbyen blir stadig mindre, har det blitt framsatt lokale forsøk på å gjenoppdage – eller oppfinne – tradisjoner. Dette for å skape en motpol til homogeniseringen og det man oppfattet som ideologisk kolonialisme. Dette bør sees som en kritikk mot modernistiske og funksjonalistiske bygg og landskaper, og en kritikk mot: "(...) the placelessness which is the advanced industrial city of centralized corporate decisionmaking of standardization and the loss of human scale in mass-society."<sup>18</sup>

Den konservative tendensen, som holder fast ved gamle sannheter, manifesterer seg i tendensen til å skulle "re-everything"<sup>19</sup>: rehabilitere, revitalisere, restaurere, rekonstruere, resirkulere – og så videre. Tendensen blir av Nan Ellin forklart som en romantisk vending. Denne romantikken gir seg utslag i en søken etter et lokalt uttrykk, og er den estetiske motpolen mot modernismens ønske om universell standardisering. Romantikken fokuserer på selvet og fortiden, noe som uttrykkes gjennom imitasjoner, tradisjoner og røtter - og er drevet av nostalgi.<sup>20</sup> Den kollektive manifestasjonen av denne nostalgien kan forstås som en respons på den raske endringen i forbindelse med overgangen til et postindustrielt samfunn. Følelsen av usikkerhet ser ut til å ha vokst sammen med intensiteten av den nostalgiske impulsen innen arkitektur og byutvikling.<sup>21</sup>

Verdsettelsen av objekter fra den industrielle æra er et signifikant eksempel på hvordan fortiden er blitt revidert til nye formål. Siden 1970-tallet har fabrikkene, lagerbyggene, maskinene og produktene fra vår industrielle fortid blitt løftet opp til bevaringsstatus – og bærere av sosial status. Dette er synlig i museer som stiller ut gjenstander fra denne perioden, bevegelser for bevaring av industrielle landskaper, og loft living. Sharon Zukin skriver i boken *Loft Living. Culture and Capital in Urban Change*, at grunnen til at mennesker utvikler en sentimental tilknytning til industriell estetikk er at den ikke er virkelig - eller for å være

---

<sup>18</sup> Ellin, Nan: *Postmodern Urbanism*. Princeton Architectural Press, New York, 1999 s. 4

<sup>19</sup> Ibid. s. 16 – 17

<sup>20</sup> Nielsen, Kristian Berg og Nielsen, Arno Victor: "Historie eller erindring" i Braae, Ellen *Fortiden for tiden. Genbrugskultur og kulturgenbrug i dag*. Arkitektskolens Forlag, Århus, 2007 s. 28. *Nostalgi*: av gresk *nostos* 'hjemreise' og *algos* 'smerte': Sterk hjemlengsel eller sentimental lengsel til tidligere deler av ens liv eller tider. Nostalgi ble første gang benyttet om 1600-tallets leiesoldater, som fikk nevrotiske symptomer fordi de var langt fra hjemmet og de sosiale rammene som ga sammenheng og mening i tilværelsen. Nostalgi er ikke lengre en melankolisk redsel for å dø på et fremmed sted, men derimot den typiske reaksjonen på de mange og store samfunnsendringene i det postindustrielle samfunnet. Nielsen, Kristian Berg og Nielsen, Arno Victor: "Historie eller erindring" i Braae, Ellen *Fortiden for tiden. Genbrugskultur og kulturgenbrug i dag*. Arkitektskolens Forlag, Århus, 2007 s. 28

<sup>21</sup> Ellin, Nan: *Postmodern Urbanism*. Princeton Architectural Press, New York, 1999 s.4

presis, den er ikke lenger virkelig.<sup>22</sup> Hun skriver videre at denne tendensen vitner om et ønske om å returnere til en mer håndterlig fortid. Etter hvert som hver generasjon av maskiner er blitt mer og mer kompliserte, trekker vi oss tilbake til drømmer om fortiden, og ser oss selv mellom gammeldagse vindmøller eller i maskinhaller. Dette medfører at vi flytter de industrielle objektene fra deres originale kontekst. Den potensielle kreative komponenten i å låne fra fortiden finnes i at gjenbruk innebærer en prosess som gir bygningen form ved å referere til noe gammelt, samtidig som man skaper nye kontekster, publikum og meninger til industribygningene.<sup>23</sup> Oslo har mistet mange industriarbeidsplasser i byens tidligere kjerneområder. Skipsbygging, tekstilproduksjon og jern- og metallindustrien har blitt borte. Rasjonalisering og internasjonalisering medførte at Oslo tapte terreng som industriby. Industrien ble betraktet som stygg, støyende og forurensende. At industribygningene hadde lagt beslag på mange av byens mest attraktive tomter, gjorde at gjenbruk av disse tidligere industrianleggene til nye formål ble ansett som attraktivt. De høye tomteprisene man kunne oppnå ved salg, var også en medvirkende faktor til at industrien flyttet ut. Ifølge Karl Otto Ellefsen er Oslo den hurtigst voksende byregionen i Europa.<sup>24</sup> Dette, sammen med den generelle utviklingen i næringsstrukturen,<sup>25</sup> har medført et nesten umettelig behov for å ta i bruk disse gamle industribygningene og -områdene. Det har blant annet vært behov for kontorlokaler og lokaler til utdanningssektoren, som i Oslo i stor grad har etablert seg i konverterte industribygninger, samt i det ombygde industriområdet i Nydalen ved Akerselva. Denne etterspørselen etter industribygninger og -områder har vært en medvirkende faktor til at industrien har flyttet ut.

## 2.2 BYENS EKSTREME FORVANDLING

Kulturproduksjon som byfornyelse og revitaliserer av byer og døde bydeler er et populært satsningsobjekt. Internasjonale eksempler på dette er blant annet *Tate Modern* (1994 – 2000) i London, *Guggenheim Bilbao* (1991 – 1997)<sup>26</sup> og *Centre Georges Pompidou* (1971 – 1978) i

---

<sup>22</sup> Zukin Sharon: *Loft Living. Culture and Capital in Urban Change*. Rutgers University Press, New Jersey, 1989 s. 73

<sup>23</sup> Ellin, Nan: *Postmodern Urbanism*. Princeton Architectural Press, New York, 1999 s. 163

<sup>24</sup> Ellefsen, Karl Otto: "Narrativt vern" foredrag 19.9.2007: "(For det andre) er Oslo, forstått som Osloregionen (med sine vel 1.5 millioner innbyggere), relativt sett og noe avhengig av hvordan man teller – for tida den hurtigst voksende byregionen i Europa". Foredrag til konferansen "Den 4.de dimensjon", *DogA*, Oslo 19.9.2007

<sup>25</sup> På grunn av det stadig økende personlige forbruket har det vært behov for nye kjøpesentra. Opphevingen av det statlige mediemonopolet på 1980-tallet førte til at nye mediebedrifter også har inntatt pressområdene.

<sup>26</sup> Bilbao var tidligere en industriby med vekt på metallindustri og skipsbygging. Fra 1980-tallet ble industrien foreldet og lite lønnsom. I tillegg hadde byen en historie med baskisk frigjøringskamp og terrorhandlinger.

Paris.<sup>27</sup> *Guggenheim Bilbao* har blitt et fenomen innen byplanlegging, og et begrep som ”The Bilbao effect” er blitt synonymt med oppføring av utstillingsbygg eller kunstinstitusjoner som gentrifiseringsmekanisme.

The “Bilbao Effect” has entered the language: for the general public, it probably means a fantastic museum building. For urban planners, politicians, museum directors and trustees, it means the transformation of a city by a new museum or cultural facility into a vibrant and attractive place for residents, visitors and inward investments.<sup>28</sup>

Gentrifisering benyttes som betegnelse på den prosessen som gjør lavstatusområder attraktive for middelklassen. Spesielt to betraktningmåter er blitt trukket frem i fagdiskursen om begrepet.<sup>29</sup>

Det ene er produksjons- og tilbudsperspektivet, som forklarer gentrifiseringen med muligheten for fortjeneste i forbindelse med investeringer i dårlig- eller ikke-vedlikeholdte bygninger i et område. Det andre er konsumperspektivet, som vektlegger individuelle aktørers valg med hensyn til livsstil og konsumpreferanser, som sentrale årsaker til gentrifisering.<sup>30</sup> Gentrifiseringsbegrepet innebærer også konvertering av bygninger i et område. Denne konverteringen medfører at eiendomsprisene i området stiger, som igjen fører til at området får endret status. Begrepet synes å være mangetydig, og det ligger mer sammensatte motiver bak gentrifisering enn kun profitt eller individuelle valg. Eksempelvis kan kulturelle verdier som følge av for eksempel innvandrerbosetting og kunstnerpraksis virke tiltrekkende på mennesker med kjøpesterk eller urban livsstil.

Antikvariske myndigheter er også en premissleverandør i forbindelse med gjenbruk av eksisterende bygninger. Stadig flere bygg underlegges ulike verne- og fredningsbestemmelser. Dette medfører at bygningene blir tilnærmet umulige å fjerne. Antallet bygninger som er blitt underlagt ulike verne- og fredningsbestemmelser har korrespondert med sterk økonomisk vekst.<sup>31</sup> Historisk har høykonjunkturer ført til at flere bygg har blitt revet,<sup>32</sup> og verneaktiviteten øker som en reaksjon på dette. Bevaring og vern setter altså sitt preg på bygninger og bybildet. Selv om bevaring av bygninger blir sett på som bevaring av fortidens

---

<sup>27</sup> *Centre Georges Pompidou* ble bygget i bydelen Beaubourg (Les Halles) i Paris. Byggingen av et museum som forventet flere millioner besøkende hvert år medførte at hele kvartaler ble revet, og billige boliger i bydelen forsvant. Området gjennomgikk både en morfologisk og demografisk forvandling som følge av oppføringen av *Centre Georges Pompidou*.

<sup>28</sup> Lord, Gail Dexter: ”The ’Bilbao Effect’: from poor port to must-see city” i *The Art Newspaper*, nr. 184, 2007

<sup>29</sup> Børrud, Elin: ”Hva skjer på Grünerløkka? Raske endringer og stabiliserende transformasjon” i Aspen, Jonny: *By og byliv i endring*. Scandinavian Academic Press Oslo, 2005 s. 273

<sup>30</sup> Ibid. s. 275

<sup>31</sup> Holm, Erling Dokk: *Transform 06*. Utstillingskatalog, Norsk Form Oslo, 2006 s. 9

<sup>32</sup> Ibid. Dette som følge av at høykonjunkturer medfører at de høye eiendomsprisene gjør kostnaden ved rivning lavere.

bygg, påpeker Nan Ellin, bør en slik bevaring mer presist beskrives som en gjenskriving eller ny-opppinnelse av fortiden.<sup>33</sup> Bygninger og distrikter blir renoveret og rehabilitert for å korrespondere med et ideelt syn av fortiden og for å tilfredsstille samtidens behov og motestrømninger.<sup>34</sup>

## 2.3 GJENBRUKT GENTRIFISERINGSMEKANISME

Å gjenbruke eksisterende bygninger til utstillingsformål har lang tradisjon. De første museene ble plassert i slott og palasser. Deretter kom egne museumsbygg. Senere flyttet museer og utstillingsfunksjoner inn i fraflyttede industribygninger. Også prestisjefulle bygningsprosjekter har basert seg på gjenbruk av eksisterende bygningsmasse.

Da plassmangel førte til at Tate Gallery i London trengte et nytt bygg for deres samtidskunstsamling, falt valget på et nedlagt kraftverk. Dette er et av de mest kjente gjenbruksbygningene. Kraftverket *Bankside Power Station* ble i sin tid tegnet av Sir Giles Gilbert Scott (1880 – 1960).<sup>35</sup> *Bankside Power Station* ble bygd i to faser mellom 1947 og 1963. Sett fra Themsen fremstår bygningen som en langstrakt rektangulær blokk i ubehandlet tegl. Den midtstilte skorsteinen var topp-punktet i en pyramidekomposisjon.<sup>36</sup> Økningen i oljeprisene, som startet med oljekrisen i 1973 - 1974, gjorde etter hvert oljekraftverket uøkonomisk i drift.

*Tate Gallery of Modern Art* ble oppført mellom 1994 og 2000. Arkitektene Jacques Herzog (1950 - ) og Pierre de Meuron (1950 - ) tegnet det konverterte bygget. I 1995 begynte prosessen med å fjerne alt innvendig, slik at bare skallet til slutt sto igjen. Med utgangspunkt i dette strippete bygget startet arkitektene oppbyggingen av samtidskunstmuseet. Den mest synlige endringen i eksteriøret, er et toetasjers rektangulært påbygg i hvitt glass over det gamle fyrrommet. Dets horisontalitet tilpasser seg bygningens hovedform, mens det står i kontrast til den beholdte gamle pipens vertikale organisering. Utenpå industribygningens teglvegger henger i tillegg to store og to små glassbokser. Hovedinngangen til det nye museet er plassert på en betongrampe som skjærer seg gjennom den originale fundamenteringen, ”so

---

<sup>33</sup> Ellin, Nan: *Postmodern Urbanism*. Princeton Architectural Press, New York, 1999 s. 65

<sup>34</sup> Slike motestrømninger kan være den tidligere nevnte tendensen, loft living. At man ønsker å bo i en tidligere industribygning innebærer ikke at man ønsker å bo i bygningen slik den fremsto med dens tidligere funksjon. Det må derfor inkorporeres ny teknologi, nye interiørplaner og lignende.

<sup>35</sup> Arkitekten Sir Giles Gilbert Scotts andre kjente verk er blant annet kullkraftverket *Battersea Power Station*, *Waterloo Bridge* og de velkjente røde engelske telefonkioskene.

<sup>36</sup> Allison, Peter: “Collaboration in the Turbine Hall. The Tate gallery of Modern Art by Herzog and de Meuron”, i *Architecture and Urbanism (A + U)*. nr. 347, 1999 s. 76

that the solid mass (above) becomes even more powerful.”<sup>37</sup> Spor etter bygningens tidligere funksjon står igjen i form av to store kraner på skinner langs taket i den tidligere turbinhallen.

Det mest kontrasterende grepet i dette gjenbrukte oljekraftverket er kanskje utstillingsdesignen. Arkitektene har samarbeidet på flere prosjekter med den fransk-sveitsiske kunstneren Remy Zaugg.<sup>38</sup> Han var også med i designgruppa under arbeidet med *Tate Modern*. I 1995 designet han utstillingen av Herzog & de Meurons arbeider i *Centre Georges Pompidou*.<sup>39</sup> Zaugg anså *Centre Georges Pompidou* for å være uegnet til utstilling, i og med at verkene som skulle stilles ut, ifølge Zaugg, ikke evnet å konkurrere med bygningen. På bakgrunn av dette kom han fram til en strategi for utstillingsbygninger. Først og fremst skulle planen til utstillingsrommene være rektangulære. Dette for å unngå, mente han, en mulig konflikt med de ekspressive kvalitetene i verkene som skulle stilles ut.<sup>40</sup> Vegg og tak skulle males hvitt, og være utført i likt materiale, samt inneha en svak tekstur. Gulvet skulle være utført i et naturlig materiale ”of a medium tonal value with a broken colouring.”<sup>41</sup> I forbindelse med planleggingen av *Tate Modern*, ble en rekke fremtredende samtidskunstnere spurt om hvilke bygninger de anså som velegnede for utstilling av samtidskunst. Nesten alle svarte gjenbruk av forlatte industribygninger.<sup>42</sup> Industriarkitekturen, med sine store rom, særpreg og spor etter industrihistorien, ble ansett som et alternativ til de konvensjonelle hvite utstillingsrommene. På tross av at *Tate Modern* ble situert i en gjenbrukt industribygning, kan utstillingsgalleriene ikke ansees som et svar på de forespurte samtidskunstneres ønske. Her er derimot hvite kuber satt inn i industribygningen.

Til sammenligning kan man se på et annet museum for samtidskunst, *Palais de Tokyo*, hvor arkitektene har valgt en annen løsning på utstillingsrommet. Bygget var opprinnelig oppført av arkitektene Dondel, Aubert, Viard og Dastugue i forbindelse med Parisutstillingen i 1937. Det huset etter hvert det franske nasjonalmuseets malerisamling for moderne kunst - *Musée National d'Art Moderne*, frem til samlingen ble flyttet til *Centre Georges Pompidou* i 1974. Arkitektfirmaet Lacaton & Vassal konverterte utstillingsbygningen fra 1937 til et nytt

---

<sup>37</sup> Ibid. s. 76

<sup>38</sup> Herzog & de Meuron hadde tidligere tegnet Remy Zauggs atelier.

<sup>39</sup> *Centre Georges Pompidou* (1971-1977), ble tegnet av den italienske arkitekten Renzo Piano, det engelske arkitektparet Richard og Sue Rogers, den engelske ingeniøren Edmund Happold og den irske ingeniøren Peter Rice.

<sup>40</sup> Allison, Peter: “Collaboration in the Turbine Hall. The Tate gallery of Modern Art by Herzog and de Meuron” *Architecture and Urbanism (A + U)*. nr. 347, 1999 s. 78

<sup>41</sup> Ibid. s. 78

<sup>42</sup> Sandberg, Lotte: “Kunstens industrielle rammeverk” I *Aftenposten* 21.11. 2004, Allison, Peter: “Collaboration in the Turbine Hall. The Tate gallery of Modern Art by Herzog and de Meuron” *Architecture and Urbanism (A + U)*. nr. 347 1999 s. 78

samtidskunstmuseum, som åpnet i 2002. Eksteriøret i det nyklassisistiske bygget er i stor grad beholdt. Interiøret fremstår derimot som strippet. Bygningens indre betongstruktur er gjort synlig og fremstår med sår og spor. Dette skaper et røft preg, og et formspråk som finner gjenklang i konverteringen av transformatorstasjonen i Hausmannsgate 16. I *Palais de Tokyo* finner man et brudd, i kontrasten mellom det nyklassisistiske eksteriøret og det strippete interiøret. Dette kan nærmest ansees som et helt motsatt grep sammenlignet med hva Herzog & de Meuron gjorde i *Tate Moderns* utstillingsgallerier.

*Tate Modern* er plassert i det tidligere industriområdet ved Bankside i bydelen Southwark i London. Denne bydelen rommet også de velkjente *Boroughs*, en forstad til byen som ble etablert under romersk styre. Området ved Themsen ble i løpet av 1700- og 1800-tallet et tilnærmet rent industriområde. Siden midten av 1960-tallet har industrien ved elva blitt lagt ned. Tilbake sto flere århundres industribygninger tomme. Etter at *Tate Modern* etablerte seg ved elvebredden, har bydelen fått nytt liv med ulike museumsbygninger, boliger, utdanningsinstitusjoner og kontorbygninger.<sup>43</sup>

## 2.3 AKERSELVAS EKSTREME FORVANDLING

Akerselva skal, med rent vann og velholdte elvebredder, utgjøre et smil i byens ansikt. (...) Viktige kulturtrekk og tradisjonelt bo - og arbeidsplassmiljø, i første rekke representert ved de førindustrielle og industrihistoriske bygningsmiljøene knyttet til elva, skal bevares.<sup>44</sup>

Kommunedelplan Akerselva Miljøparks mål var at elva skulle ”utgjøre et smil”<sup>45</sup> der det inaktive industrilandskapet sto i fare for å bli store arr i Oslos ansikt. På 1980-tallet var kampen om industriarbeidsplassene i stor grad tapt til Sør-Europa og Asia. Tidlig på 1980-tallet var byområdet langs Akerselva preget av nedslitte og ubrukte industribygninger, ”fysisk forfall og dårlige miljøkvaliteter.”<sup>46</sup> Samtidig truet utbyggingspresset viktige aspekter ved elvas historie, som for eksempel de mange kulturminnene fra Oslo som industriby. Saneringsplaner i forbindelse med motorveiprosjekter medførte også usikkerhet, som gjorde at bygningene forfalt.

---

<sup>43</sup> Denne korte historien om bydelen er hentet fra Powell, Kenneth: *City Reborn. Architecture and Regeneration in London, from Bankside to Dulwich*. Merrel Press, London 2004

<sup>44</sup> Oslo Byplankontor: *Kommunedelplan Akerselva miljøpark. Bestemmelser og retningslinjer for plan- og byggesaksbehandling*, Oslo, 1991 s. 4

<sup>45</sup> Ibid.

<sup>46</sup> Miljøverndepartementet: St. meld nr 23 (2001-2002). *Bedre miljø i byer og tettsteder*.

<http://www.regjeringen.no/nb/dep/md/dok/regpubl/stmeld/20012002/Stmeld-nr-23-2001-2002-.html?id=196048>

Høsten 1986 tok derfor daværende miljøvernminister Sissel Rønbeck initiativ til et handlingsprogram for området. Programmet var basert på ønsket om å bevare Akerselvas miljø- og kulturhistoriske verdier, med vekt på arbeider- og industrikulturen. Kulturminnevernprosjektet Akerselva, med oppstart i årsskiftet 1986-87, var en del av arbeidet med Akerselva miljøpark. Prosjektet var underlagt Byantikvaren i Oslo og ble avsluttet ved utgangen av 1990. Prosjektets oppgaver var registrering og dokumentasjon av kulturminner, og å yte økonomisk støtte til rehabiliteringen av bygninger og anlegg med kulturhistorisk verdi. Arbeidsområdet ble utvidet til også å omfatte utarbeidelsen av et forslag til omregulering til *Spesialområde bevaring*, etter Plan- og bygningsloven. Et av prosjektets sluttprodukter var *Kommunedelplan for Akerselva Miljøpark*, som ble utarbeidet i 1989, og vedtatt av Oslo Bystyre i november 1990. En rekke offentlige tiltak er siden igangsatt for å gentrifisere denne delen av hovedstaden. Så sent som i Statsbudsjettet 2008 ble det satt av 3.5 millioner til friluftsområdene langs elva. Arbeidet har gitt resultater. Gamle transformerte industrilokaler ligger nå vegg i vegg med ny bygningsmasse, som i stor grad er tilpasset til industriarkitekturen i området. I 2001 inneholdt i disse bygningene til sammen godt og vel 10 000 arbeidsplasser, med tyngdepunkt innen media og telekommunikasjon.<sup>47</sup>

Fra slutten av 1990-tallet og frem til i dag har flere ulike kulturelle virksomheter etablert seg i det tidligere industriområdet rundt Akerselva ved Grünerløkka i Oslo. Blant disse er konsertstedet *Blå*, som åpnet i 1998 i et tidligere gull- og diamantlager i Brenneriveien 9. *Kunsthøgskolen i Oslo* (2003 – 2010) flyttet inn i deler av den tidligere *Christiania Seilduksfabrikk*, grunnlagt i 1856. Over elva fra seilduksfabrikken ligger *Arkitekt- og designhøgskolen i Oslo* (2001). Jarmund/Vigsnæs Arkitekter sto for konverteringen av karrébygningen fra 1937, som tidligere rommet Oslo Lysverkers lager og transformatorverksted, til nye lokaler for arkitektthøgskolen. Ved siden av arkitektthøgskolen ligger en 53 meter høy kornsilo, som ble oppført i 1953. Siloen ble omgjort til *Grünerløkka Studenthus* i perioden 1999 til 2001. Betongsiloen, som kanskje er det nærmeste man kommer en monofunksjonell bygningstype, rommer nå studentboliger i 14 etasjer. Industrihallene på Vulkan-området rommet landets største mekaniske verksted og støpeverksted fra før 1850-tallet.<sup>48</sup> Hallene og området gjennomgår nå en transformeringsprosess. Til området har blant annet Dansens Hus og Einar Granums kunstscole flyttet. Hit flytter også Westerdals School of

---

<sup>47</sup> Miljøverndepartementet: St. meld nr 23 (2001-2002). *Bedre miljø i byer og tettsteder*.

<http://www.regjeringen.no/nb/dep/md/dok/regpubl/stmeld/20012002/Stmeld-nr-23-2001-2002-.html?id=196048>

<sup>48</sup> Berre, Nina: "DOGA som case: Ny bruk av teknisk-industrielle kulturminner." Upublisert artikkel. Mottatt fra forfatteren. 2008



Communication inn i en Kristin Jarmund-bygning som er planlagt ferdigstilt i 2010. Det tidligere industriområdet ved Akerselva er blitt et revitalisert kulturområde.

## 2.5 VERKSTEDSKOLEN: ARKITEKT- OG DESIGNHØGSKOLEN I OSLO (1998 – 2001)

Relokalisering av statlige institusjoner til området ved Akerselva i Oslo har vært et politisk mål for flere regjeringer. Når Arkitektthøgskolen i Oslo (AHO) ønsket nye og bedre egnete lokaler, ble den anmodet av Kirke-, utdannings- og forskningsdepartementet om å finne lokaler i Oslo indre øst. På spørsmål om han anser denne anmodningen fra departementet som et forsøk på politisk styrt gentrifisering svarer rektor ved AHO Karl Otto Ellefsen:

Ja, jeg ser det som politisk styrt gentrifisering, men den gang snakket man om ”satsing på østkanten”. Nybygg var aldri alternativet, men vi tok stilling til en rekke ombyggingsprosjekter i dette området. Blant annet var Trafostasjonen der *DogA* ligger et alternativ. Tidligere hadde vi vært innom blant annet *Deichmanske bibliotek* som alternativ. Men oppfatningen var jo at dette ble et for langt lerret å bleke. Fra skolens side var nok strategien å legge seg inn under staten og kommunens østkantsatsning for på denne måten å få prioritet.<sup>49</sup>

Høgskolen var den første institusjonen av markant størrelse som flyttet til området. Ifølge Statsbygg var det et signal at:

(...) nettopp en institusjon som arbeider med utvikling og utdanning innen arkitektur og design kan gå foran i en slik utvikling, og vise at det går an å transformere gammel bygningsmasse til nye funksjoner.<sup>50</sup>

Arkitektthøgskolen kartla på bakgrunn av Departementets anmodning om å finne lokaler i Oslo indre øst 12 ulike objekter, deriblant transformatorstasjonen i Hausmannsgate 16, der *DogA* nå er situert. Høsten 1996 falt skolens valg på Maridalsveien 29. Bygningsmassen var tidligere transformatorverksted og lager for Oslo Lysverker, tegnet av Byarkitektens kontor ved arkitekt Harald Aars. I forbindelse med konkurranseforberedelsene foretok juryen en studiereise til København, hvor de blant annet besøkte Kunstakademiets Arkitektskole, Statens Teaterskole og Den danske filmskole som alle er lokalisert i ombygde lokaler i marinens gamle verksteder på Holmen.<sup>51</sup> I 1998 vant Jarmund/Vigsnæs Arkitekter Statsbyggs åpne prosjekteringskonkurranse.

---

<sup>49</sup> Ellefsen, Karl Otto: e-post 23.4.2008

<sup>50</sup> Statsbygg: *Arkitektthøgskolen i Oslo. Maridalsveien 29. Rehabilitering og nybygg. Ferdigmelding*, Oslo, 2001 s. 3

<sup>51</sup> Norske Arkitektkonkurranser: Arkitektthøgskolen i Oslo. NAK. nr. 348, 1998 s. 2

Arkitektene hadde altså et tidligere transformatorverksted og lager for Oslo Lysverker som utgangspunkt. Bygningsmassen var en karrébygning oppført av solide betongkonstruksjoner med ubehandlet rød tegl i fasadene. Den var preget av kubiske former, store vindusflater og et bæresystem av søyler. Karrébygningen har åpning ned mot Akerselva, som stammer fra 1950-tallet, da en trebygning som lå der brant. Nordre del av gårdsrommet er overbygd. Maridalsveien 29, som er oppført på Byantikvarens Gule liste som bevaringsverdig, har lange fasader både mot Akerselva og Maridalsveien. Disse er eksponert i bybildet, og ble i stor grad bevart. Mot gårdsrommet ble det derimot gitt friere tøyler, og nye åpninger ble i stor grad plassert her.

Arkitektthøgskolens hovedankomst er inn i gårdsrommet gjennom den opprinnelige porten fra Maridalsveien, hvor et oransje lysskilt melder at bygningen har endret funksjon. Fra gårdsrommet annonseres hovedankomsten til bygningen av en gul inngangsdør, plassert under en nybygd bro, med vegger av oransje glass, som rommer 2.etasjes gangarealer. Bygningen åpner seg mot gårdsrommet, med store glassfelt plassert under broen. Under broen er det anlagt en bred trapp, som leder opp mot en uteplass på taket. Uteplassen omkranses av gjennomgangssarealene. Slik skapes en rundgang rundt gårdsrommet. Ifølge arkitektene skulle dette minne om en gammeldags klosterhage.<sup>52</sup>

Arkitektene ønsket å beholde bygningens verkstedskarakter. Betongkonstruksjonene ble kalkblåst og eksponert i bygningen. Snittflatene etter betongsaging og strukturen etter de gamle forskalingene er latt stå synlige. Den blottlagte konstruksjonens røffe karakter står i kontrast til de tilførte elementene, som i stor grad er fargesatt i sterke farger. Et annet kontrasterende nytt element, er frontveggen mot auditorier og croquis-sal, som er utført av opake glassfelt med lyslister bak. Det er utstrakt bruk av glassvegger i interiører. I tillegg til å skape kontrast til den eksponerte betongkonstruksjonen, gir de interiørene åpenhet og oversikt.

I 2001 ble Jarmund/Vignæs tildelt Anton Christian Houens fonds diplom for god arkitektur for sitt arbeid med *Arkitekt- og designhøgskolen i Oslo*. I juryens begrunnelse het det at:

Transformering av bygg og endring av deres funksjoner kommer i nær fremtid til å bli svært viktige arkitektoniske oppgaver, selv om eksemplene i Norge så langt ikke er mange og vesentlige (...) Arkitektene setter en standard for en type tilnærming i ombygningen av *Arkitektthøgskolen i Oslo*.<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> Jarmund, Einar: Foredrag og omvisning i utstillingen "Norsk samtidsarkitektur 2000-2005." Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 19.11.2006

<sup>53</sup> Arkitekturmuseet: "Houen fonds diplom 2003. Juryens begrunnelse." 10.10.2003

Juryen sier videre at ”arkitektene gjennomførte allerede i konkurransen en innlevelsrik og særegen analyse av den eksisterende bebyggelsen. Analysen førte til enkle og selvsagte løsninger som etter ferdigstilling gjennomsyrrer og understreker det industrielle preget som det gamle lysverksbygget representerer.”<sup>54</sup>

## 2.4 HAUSMANNSGATE 16

Ved Akerselva ligger også bygningsmassen hvor *Norsk Design- og Arkitektursenter* er situert. Bygningsmassen som skulle komme til å romme *DogA* har en lang historie. Den eldste delen, Christianias første elektriske stasjon, ble planlagt av Christiania Elektricitetsverk fra slutten av 1800-tallet. I to perioder mellom 1899 til 1913 ble anlegget, som ble hetende *Sekundærstationen*,<sup>55</sup> oppført. Byggene er tegnet av arkitektene Thorvald Astrup (1876 – 1940), Ingvar O. Hjort (1862 – 1927) og Hjorts assistent Carl Ferdinand Linthoe (1873 - 1938). Den første bygningen ble byggemeldt i 1898 og oppført i perioden 1899 – 1900. Bygningen, med rektangulær grunnplan, besto av maskinsal med plass til seks omformere. I tillegg til maskinsalen på 12 x 24 meter ble det reist en toetasjers akkumulatorbygning med kjeller og loft på tomten mot nord. Maskinsalens fasade var utført i upusset rød tegl. Fasaden var bevisst utformet for å være tilpasset nabobygningen, den historiserende *Jakob kirke* med nygotiske innslag, tegnet av Statskonduktør Georg Andreas Bull, og innviet i 1880. Den høyloftete maskinsalen hadde syv rundbuevinduer mot *Jakob kirke*. Det midterste vinduet var kronet med et relieff av St. Hallvard, Oslos skytshelgen. Vinduenes glass var fattet i stålrammer som ga et dekorativt gitterverk. Veggene inne i maskinsalen var pusset, bortsett fra et geometrisk mønster av teglstein som trådte frem fra vegglivet. Hvite keramiske fliser i et halvannen meters felt kledde veggens nederste del, mens takkonstruksjonen ble dekket av en pusset betonghimling.<sup>56</sup>

I 1902 ble bygningsmassen utvidet, denne gang med *Batteribygningen* plassert mot østre elvebakke. Bygningen på tre etasjer og kjeller inneholdt rom for akkumulatorbatterier, maskinmesterbolig, rom for lademaskinen og et lite verksted. I forbindelse med utvidelsen ble det også oppført et laboratorium for Kristian Birkeland og Sam Eyde ned mot elva. I dette laboratoriet utførte de i 1903 eksperimenter, og utviklet ovnen som kunne framstille syntetisk

---

<sup>54</sup> Ibid.

<sup>55</sup> *Sekundærstationen* ble sammenføyet med Hammeren-anlegget, som omformerstasjon for den overførte 2-fasede vekselstrøm, den ble senere også fordelingsstasjon for den kraften som Glommens Træsliberi leverte sin transformatorstasjon på Tonsen. Berre, Nina: ”DOGA som case: Ny bruk av teknisk-industrielle kulturminner.” Upublisert artikkel. Mottatt fra forfatteren. 2008.

<sup>56</sup> Berre, Nina: ”DOGA som case: Ny bruk av teknisk-industrielle kulturminner.” Upublisert artikkel. Mottatt fra forfatteren. 2008.

nitrogengjødsel.<sup>57</sup> I 1912 – 1913 ble *Sekundærstationen* utvidet og maskinhallen forlenget. Fasaden mot *Jakob kirke* ble utført med lik fasadebehandling som den eksisterende Maskinsalen. I forbindelse med utvidelsen ble inngangen flyttet til langsiden mot kirken og relieffet av St. Hallvard ble plassert over denne. Symmetrien i fasaden ble brutt. Det var da åtte buete vinduer til høyre for inngangspartiet og ni til venstre.

Utover dette er det ikke mulig å se spor etter utvidelsen i fasaden. Med utvidelsen av maskinhallen oppsto det et langstrakt rom som ble omtalt som ”aulaen”. Buede teglforband rammet inn apparattavler, og hallen hadde etter utvidelsen plass til nesten dobbelt så mange omformere.<sup>58</sup> Det ble imidlertid stadig behov for større bygningsmasse som en følge av utvidet elektrisitetsforsyning. I et brev datert 7. juni 1913 kan vi lese:

Som følge av kommunestyrets bevilgning til utvidet elektrisitetsforsyning vil det sansynligvis inden kort tid bli nødvendig at utvide sekundærstationen ved Ankertorvet. Da denne utvidelse som bekjendt er forutsat at skulle foregaa paa det nuværende interneringslokales grund, tillater man sig at forespørre den ærede Sundhedskommision, naar tomten i tilfælde snarest kan bli disponibel for den elektriske stations forestaaende utvidelse<sup>59</sup>.

Sundhedskommisionen, som hadde holdt til i et trehus på tomten, flyttet inn i nye bygninger våren 1915, og tomten ble tilgjengelig for utvidelse av *Sekundærstasjonen*. Utvidelsesplanene fikk følgende presentasjon i *Aftenposten*:

(...) de to prosjekterende tilbygninger, der flankerer den gamle midtbygning, vil komme til at give sekundærstationen et helt forandret udseende. Tilbygningerne vil blive holdt i former og materiale, der ligger Kristiania forhold nærmere enn den gamle del.<sup>60</sup>

I perioden 1915 – 1918 ble bygningsmassen utvidet med flere tilbygg. En saltakbygning etter Ingvar. O. Hjorts tegninger ble oppført mot Akerselva. Mot Hausmannsgate fikk bygningsmassen et nytt tilskudd i 1917. Denne gang i form av en jugendbygning, også den tegnet av Ingvar O. Hjort sammen med assistenten Carl Ferdinand Linthoe. Maskinhallen ble ytterligere utvidet inn i denne bygningens 1. og 2. etasje, mens 3. etasje inneholdt kontorer. I

---

<sup>57</sup> Ibid. Ovnene ble satt i drift ved verdens første nitrogengjødselabrikk på Notodden fra 1905 – som skulle danne grunnlaget for Norsk Hydro – nåværende Yara.

<sup>58</sup> Berre, Nina: ”DOGA som case: Ny bruk av teknisk-industrielle kulturminner.” Upublisert artikkel. Mottatt fra forfatteren. 2008.

<sup>59</sup> Oslo Byarkiv: Brev fra Christiania Elektricitetsverk til Sundhedskommitionen datert 7. juni 1913. Signert G. A. Sinding og Ths. Norberg Schulz

<sup>60</sup> Ikke signert: ”Elektricitetens seirsgang i Kristiania. Electricitetsverket trænger større plads og husrum” i *Aftenposten* nr. 146. 21.3.1915. Presentasjonen fortsetter: ”Samtidig er der taget sigte paa en vakker, malerisk gruppering, hva dette strøg i Akerselvns nærhed og kuperede tærren indbyder til. Utvilksomt vil anlægget, udført efter det foreliggende udkast, med de høie gavle og straalende elektriske taarnlygter, komme til at hæve det hidtil saa stedmoderlig behandlede strøg, - give det noget av det gamle Kristianiapræg. At arkitekterne har øie herfor selv ved et saa moderne byggverk som en elektrisk sekundærstation, er prisværdigt.”

4. etasje ble det bygget en fireromsleilighet, en toroms leilighet og et driftskontor. Bygningen ble oppført i pusset tegl med rustika mur og valmtak. Mot muroverflaten ble hjørnene aksentuert med dekorative hjørnesteiner, henholdsvis korte og lange steiner annenhver gang. Anlegget skiftet navn til *Ankertorget transformatorstasjon* i 1938, og bygningsmassen ble fornyet. Det var trolig nå maskinhallen fikk en mezzaninetasje, som ble koblet sammen med fløyene på nordsiden med en dør. Teglornamentikken i hallen ble også dekket av et tykt lag puss.<sup>61</sup> I 1948 ble Ingvar. O. Hjorts store saltaksbygning revet og *Ankertorget Understasjon* oppført ned mot Akerselva. Understasjonen med bredt rektangulært grunnplan er sammensatt av flere kubiske volumer mellom to og fire etasjer lagt inn i terrenget. Bygningen med flatt tak var oppført i upusset rød tegl, på en sokkel av granitt. Teglet var murt i mønster i fasaden mot Akerselva. Fem luftesjakter kroner det flate taket i det toetasjes volumet mot Akerselva, og avsluttes ved taket i det fireetasjes hovedvolumet. Bygningen ble tegnet av Christian Astrup, og kan med den dekorative teglbehandlingen og enkle hovedform minne om *Kunsternes Hus*, tegnet av Gudolf Blakstad og Herman Munthe-Kaas, og oppført i 1929 - 1930. Transformatorstasjonen ble endelig stengt i 1996. Da hadde nye kabler og moderne, effektive transformatorer gjort anlegget overflødig.<sup>62</sup>

## PÅ VEI MOT TRANSFORMASJON

Det har vært mange planer for den nedlagte transformatorstasjonen i Hausmannsgate 16. Det ble blant annet satt i verk et omfattende prosjekt for å finne ut om bygningsmassen kunne fungere som nytt tilholdssted for *Arkitekt – og designhøgskolen i Oslo*. Skolen ble som nevnt ikke situert i Hausmannsgate 16, men i Oslo Lysverkers tidligere transformatorverksted og lager i Maridalsveien 29. Også Rikskonsertene, Riksteateret og Riksutstillingene vurderte en samlokalisering i bygningsmassen. Hausmannsgate 16 ble senere kjøpt av investorene Kristian A. Haug, Tor Eggesvik og Svend Otto Svendsen. Disse engasjerte A38 Arkitekter, før de solgte bygningene til Aspelin - Ramm Eiendom A/S i 2001. Aspelin - Ramm videreførte samarbeidet med A38 Arkitekter. Eierne planla at bygningen skulle inneholde 115 leiligheter.

Samtidig var Norsk Form var på utkikk etter nye lokaler. Norsk Form ble etablert i desember 1992, og 3. september 1993 flyttet den nyopprettete stiftelsen inn i Kongensgate 4, hvor den

---

<sup>61</sup> Berre, Nina: ”DOGA som case: Ny bruk av teknisk-industrielle kulturminner.” Upublisert artikkel. Mottatt fra forfatteren. 2008. Disse nye elementene henger trolig sammen med oppdateringen av anlegget i 1938.

<sup>62</sup> Ibid.

delte lokaler med blant annet Arkitekturmuseet.<sup>63</sup> I april 2001 hadde det blitt bestemt at Arkitekturmuseet skulle bli en del av det nye Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, og flytte fra Kongensgate til nyinnredete lokaler på Bankplassen 3.<sup>64</sup> I november 2001 hadde Norsk Forms første direktør Peter Butenschøn funnet nye og større lokaler i den nedlagte transformatorstasjonen i Hausmannsgate, og innledet forhandlinger med direktør Peter Groth i Aspelin – Ramm.<sup>65</sup> Butenschøn hadde også funnet en ny samboer for Norsk Form i Norsk Designråd, som ikke hadde disponert egne utstillingslokaler siden avviklingen av Norsk Designcentrum i 1974.<sup>66</sup> Det ble satt ned en styringsgruppe med representanter fra henholdsvis Norsk Form og Norsk Designråd, som i løpet av våren 2003 utarbeidet en forretningsplan. De to organisasjonenes styrer, med støtte fra henholdsvis Kulturdepartementet og Næringsdepartementet, gikk inn for å etablere aksjeselskapet ”Norsk Design- og Arkitektursenter” (*Doga*).<sup>67</sup> Innen Peter Butenschøn forlot Norsk Form ved utgangen av 2002, hadde han altså funnet en ny samboer og nye lokaler til stiftelsen.

A38 Arkitekter var som nevnt engasjert av Aspelin – Ramm. A38 fortsatte arbeidet med konverteringen av deler av bygningsmassen til boliger, men Norsk Form og Norsk Designråd ønsket egne arkitekter til den delen av bygningsmassen som skulle romme deres lokaler.

Det ble ikke arrangert arkitektkonkurranse i tradisjonell forstand.<sup>68</sup> I stedet ble syv arkitektkontor som var ansett som aktuelle for byggeoppgaven invitert til å snakke om sine ideer for det nye bygget. De inviterte arkitektkontorene var: Askim og Lantto Arkitekter, CODE:arkitektur, Jensen & Skodvin Arkitektkontor, Kristin Jarmund Arkitekter, Reiulf Ramstad Arkitekter, Snøhetta og RISS interiørarkitekter. Intervjuene fokuserte på fire hovedtema: Profil, Erfaringer, Kapasitet og Idé/Visjon.<sup>69</sup> Ifølge direktør i Norsk Form Nina

---

<sup>63</sup> Foruten Arkitekturmuseet flyttet også Fellestrådet for kunsthøgskolen, foreningen av Grafiske Designere og Illustratører (GRAFILL) og Norske interiørarkitekter og møbeldesigneres landsforening (NIL) inn sammen med Norsk Form i lokalene i Kongensgate. I 2000 flyttet NIL ut som den siste av disse organisasjonene.

<sup>64</sup> Siden 1997 hadde Arkitekturmuseet planlagt ombyggingen av Chr. Grosch’ Norges Bank (1828 – 1830) og oppføringen av en utstillingspaviljong tegnet av Sverre Fehn. Det nye Nasjonalmuseet - Arkitektur på Bankplassen ble åpnet 7. mars 2008.

<sup>65</sup> Kjørup, Søren: *Norsk Form. En evaluering*. Norsk kulturråd. Rapport nr. 35, 2004 s. 38

<sup>66</sup> Norsk Designråd startet forhandlinger med Landsforbundet Norsk Form i 1983 om et ”Designhus” i Uranienborgveien 2, hvor begge organisasjonene hadde sine kontorer. I 1987 flyttet Norsk Designråd til egne lokaler i Oscarsgate 53. Planene om ”Designhuset” ble derved lagt på is. I 2001 ble det altså innledet nye samtaler om en slik felles lokalisering og felles utstillingsmuligheter, men denne gangen med stiftelsen Norsk Form.

<sup>67</sup> Norsk Form og Norsk Designråd er likeverdige eiere i *Doga*.

<sup>68</sup> En brukergruppe bestående av: Nina Berre (Norsk Form) som gruppens leder, Wilhelm Lange Larsen (Norsk Designråd) og Anne Siiri Øyaseter (Aspelin – Ramm) intervjuet arkitektkontorene. Allerede etter Jan Olav Jensen og Børre Skodvins første besøk i huset ble dette arkitektkontoret valgt. Berre, Nina: ”DOGA som case: Ny bruk av teknisk-industrielle kulturminner.” Upublisert artikkel. Mottatt fra forfatteren. 2008.

<sup>69</sup> Profil: hvordan Norsk Form og Norsk Designråd fremstår samlet. Erfaringer: arkitektkontorets erfaringer med byggeoppgaver. Kapasitet: arkitektkontorenes erfaringer med kapasitet. Idé/Visjon: Arkitektkontorets evne til å tenke nytt og se potensialet. Utstillingstekst ”Transform 06” vist på *Doga*.

Berre, falt valget på Jensen & Skodvin Arkitektkontor allerede på første møte mellom brukergruppe og arkitekter. Begrunnelsen for at Jensen & Skodvin Arkitektkontor ble valgt var, ifølge Berre at ”(...) de ville utnytte potensialet som lå i det gamle bygningskomplekset for å utvikle noe nytt det ikke er mulig å kopiere.”<sup>70</sup> Hun fremhever også deres evne til å lete fram stedets egenart som utslagsgivende for valg av arkitektene: ”De så på den eksisterende bygningsmassen på samme måte som de hadde tilnærmet seg natur tidligere.”<sup>71</sup>

Den resterende delen av denne avhandlingen omhandler Jensen & Skodvin Arkitektkontors arbeider i Hausmannsgate 16. I neste kapittel presenteres teorien som skal benyttes i drøftingen i de gjenstående kapittel 4, 5 og 6.

---

<sup>70</sup> Berre, Nina: ”DOGA som case: Ny bruk av teknisk-industrielle kulturminner.” Upublisert artikkel. Mottatt fra forfatteren. 2008. Berre, Nina: intervju 17.4.2008

<sup>71</sup> Berre, Nina: intervju 17.04.08

## KAPITTEL 3: JACQUES DERRIDA – SKRIFT OG ARKITEKTUR

I dette kapittelet blir det redegjort for teorien som benyttes i drøftingen i kapittel 4, 5 og 6. Først skisseres noen momenter fra Ferdinand D. Saussures strukturelle lingvistik. Disse momentene er en innledning til neste del av kapittelet der det redegjøres for deler av Jacques Derridas filosofi. Kapittelet fortsetter med en fremstilling av Derridas dekonstruksjon knyttet til arkitektur. Derridas dekonstruksjon var hans filosofiske *analysemetode*. I sine tekstanalyser løser han opp teksten ved å vise frem de motsigelsene som ligger der, men som teksten forsøker å skjule. Denne avhandlingen har ikke til hensikt å benytte Derridas filosofiske metode. Derimot er hensikten å benytte Derridas filosofi for å belyse momenter ved Jensen & Skodvin Arkitektkontors arbeider i *DogA*. Kapittelet avsluttes med en beskrivelse av dekonstruktivistisk arkitektur, med vekt på utstillingen ”Deconstructivist Architecture” som ble vist ved Museum of Modern Art (MoMA) i New York i 1988.

### 3.1 PRE-TEKST: TALE VERSUS SKRIFT OG TEGNETS ARBITRARITET

La oss starte med en lingvistisk vending. Vi vender oss mot den sveitsiske lingvisten Ferdinand D. Saussure (1857-1913). Vi skal ta for oss to momenter i hans strukturelle lingvistik: Det ene er distinksjonen mellom *langue* (språkssystemet), *parole* (talen) og skriften. Det andre er tegnets arbitraritet. Denne preteksten om Saussure skal fungere som en innledning til redegjørelsen for noen momenter ved Jacques Derridas dekonstruksjon. Derrida utøver sin filosofiske kritikk mot det han benevner *nærværsmetafysikken*, og Saussure er ifølge Derrida en del av denne filosofiske tradisjonen. Denne kritikken ligger som bakgrunn for Derridas filosofiske prosjekt. Preteksten om Saussure fungerer som en innledning til Derridas teorier.

### SKRIFTEN REPRESENTERER TALEN

Saussure hevdet blant annet at den jordnære talen skulle ha forrang over den idealiserte skriften.<sup>72</sup> Denne prioriteringen hadde sammenheng med antagelsen om at det var fullstendig sammenfall mellom ord og mening i taleakten. Han går langt i prioriteringen av det ”lydlige” tegnet. For eksempel påstår han at: “(...) language and writing are two distinct systems of

---

<sup>72</sup> Harland, Richard: *Superstructuralism. The Philosophy of Structuralism and Post-Structuralism*, 1987 s. 11



signs: the second exists for the sole purpose of representing the first.”<sup>73</sup> Dette underbygger han videre ved å vise til at talen er den første og sanneste delen av språket, og han kritiserte tidligere lingvister fordi de hadde lagt for stor vekt på det sekundære, altså skriften.

På samme tid mente han at *langue* skulle ha forrang over *parole*. Det vil si at (tale)språkets generelle system skulle prioriteres over den totale summen av faktiske uttalelser som noen gang er blitt uttalt. For å forklare Saussures prioritering kan vi benytte sjakk-analogien:

At first glance, it seems obvious that one should study chess in terms of the sum total of all the moves in all the games that have ever actually been played. But one will fail to account for chess *as a game* unless one also understands that every actual move is selected from a much larger range of possible moves. To study chess properly, one must look at the simultaneous system of principles for making moves, the simultaneous system which implicitly lies behind every move at every single moment in the game. And this system precedes any actual moves – at least in so far as the player must have it already internalized before he can ever begin to play.<sup>74</sup>

Språket fungerer på samme måte som sjakkspillet. Språkssystemet kommer foran enhver faktisk uttale, i det minste i den forstand at den som skal benytte språket må ha språkssystemet internalisert før han i det hele tatt kan begynne å snakke. For å kunne kommunisere med mening, må en kunne mer enn de aktuelle ordene en bruker i den faktiske samtalen. Som lingvisten Richard Harland påpeker i sin doktorgrad *Superstructuralism: The Philosophy of Structuralism and Post-Structuralism*: ”A speaker who knows how to speak only the words which he actually does speak can hardly be using language to signify or bear information.”<sup>75</sup>

## SPRÅKETS ARBITRARITET

For å kunne forstå hvordan *langue* fungerer må vi, om vi følger Saussure, sette til side både de historiske endringene som et språk har gjennomgått og bruken av språket i lokale situasjoner (*parole*). Det lingvisten Saussure søkte var et globalt sett med regler som styrte et språk: ”(...) the state of a language as a whole at a given, as it were, ’frozen’ moment.”<sup>76</sup>

Ved å isolere disse globale språkreglene mente Saussure at det var mulig å undersøke de interne relasjonene mellom de enkelte språktegnene. Denne relasjonen er bestemmende for tegnenes mening. Meningen med et ord kommer fra hvordan det skiller seg fra andre ord.

---

<sup>73</sup> Reynolds, Jack: “Jacques Derrida” i *Internet Encyclopaedia of Philosophy*, <http://www.iep.utm.edu/> (29.08.08)

<sup>74</sup> Harland, Richard: *Superstructuralism. The Philosophy of Structuralism and Post-Structuralism*, Methuen 1987 s. 12

<sup>75</sup> Ibid.

<sup>76</sup> Bal, Mieke og Bryson, Norman: ”Semiotics and Art History” i *The Art Bulletin*. Vol. 73, nr. 2 (Jun. 1991) s. 191

Denne arbitrariteten innebærer at *signifikanten* (tegnet materielle side) ikke står i noen naturlig forbindelse med *signifikaten* (tegnet betydningsinnhold). At signifikanten ”rød” viser til signifikaten ”rød” innebærer ikke at det er et naturlig forhold mellom tegnet ”rød” og fargen rød, men at tegnet ”rød” *ikke* er ”grønt”, ”gult” eller ”blått”<sup>77</sup>.

Språket er altså på den ene siden nødvendig, det vil si at den som benytter språket må akseptere det som det er. På den andre siden er språket arbitrært, det vil si at det ikke er noen naturlig forbindelse mellom ordet og dets mening. Språket har sin bestemte mening i kraft av at brukerne er enige om hva ordet betyr, med andre ord er språket konvensjonelt.<sup>78</sup>

### 3.2 JACQUES DERRIDA: SKRIFTEN, FORFATTEREN OG SPORET

I 1967 publiserte Jacques Derrida tre bøker,<sup>79</sup> som fikk stor oppmerksomhet med løsrevne sitater som: ”det finnes ikke noe utenfor teksten.”<sup>80</sup> Her skal vi ta for oss noen momenter fra denne særdeles produktive filosofen.<sup>81</sup> Forholdet mellom skrift og tale, forfatteren og adressaten og spor (*trace*).

Dekonstruksjon er et begrep som knyttes til Jacques Derrida. Ordet består av begrepet konstruksjon, som betyr å bygge opp, med forstavelsen de- (av-). Av dette kan vi slutte at dekonstruksjon er en reversering av det å bygge opp – altså å bygge ned. Derrida gir ikke en klar definisjon på hva dekonstruksjon er. Det nærmeste vi kommer en definisjon på dekonstruksjon fra Derrida selv er:

Deconstruction (...) analyses and questions conceptual pairs which are currently accepted as self-evident and natural as if they hadn't been institutionalized at some precise point, as if they had no history.<sup>82</sup>

---

<sup>77</sup> Ibid.

<sup>78</sup> Harland, Richard: *Superstructuralism. The Philosophy of Structuralism and Post-Structuralism*. Methuen, 1987 s. 12

<sup>79</sup> De tre bøkene var: *Writing and Difference*, *Speech and Phenomena* og *Of Grammatology*. Harland påpeker at Derrida med de tre 1967-bøkene ble en nøkkelfigur i utviklingen av post-strukturalismen. Se: Harland, Richard: *Superstructuralism. The Philosophy of Structuralism and Post-Structuralism*, 1987 s. 125

Sannsynligvis var det hans filosofiske kritikk av Saussure, Lévi-Strauss og Lacan som har ført til at Derrida blir satt i denne båsen. Men vi kan anta at Derrida ville ha motsatt seg en slik merkelapp: ”The *post-s* and *posters* which proliferate today (poststructuralism, postmodernism, etc) still surrender to the historicist urge”, Derrida, Jacques: ”Point de folie – maintenant l’architecture” i Leach, Neil: *Rethinking Architecture. A reader in cultural theory*. Routledge, London og New York, 1997 s. 324-336

<sup>80</sup> Derrida, Jacques: (il n’y a pas de hors-texte) *De la Grammatologie* (1967) Sitert i Hammer, Espen: ”Etterord”, 2004 s. 239

<sup>81</sup> Over 60 bøker av hans bøker er utgitt på engelsk, i tillegg har han skrevet en rekke artikler, essay og bøker som ikke er oversatt fra fransk. Reynolds, Jack og Rolfe, Jonathan: *Understanding Derrida*. Continuum, 2004 s. 2

<sup>82</sup> Derrida, Jacques, interviewed by Eva Meyer: ”Architecture Where Desire Can Live” (*Domus* no. 671, 1986) i Leach, Neil: *Rethinking Architecture. A reader in Cultural Theory*. Routledge, 1997 s. 320

Dekonstruksjon er betegnelsen på Derridas analysemetode. I sine tekstanalyser løser han opp teksten ved å vise frem de motsigelsene som ligger der, men som teksten forsøker å skjule.

## SKRIFT VERSUS TALE

I boken *Of Grammatology* dekonstruerer Derrida Saussures rangering av talen som primær og skriften som sekundær. Saussures prioritering er basert på forestillingen om at det er absolutt sammenfall mellom signifikanten (ordet) og signifikatet (ordets mening) i taleakten. Ifølge Derrida er det denne forestillingen som ligger til grunn for hele den vestlige metafysiske tenkningen. Det er først og fremst det Derrida kaller nærværsmetafysikk han kritiserer. Denne metafysikken forestiller seg at det finnes et tilgrunnliggende nærvær av mening i språket. Det vil si, som vi har sett hos Saussure en forestilling om at det i samtalen er et fullstendig sammenfall mellom ord og mening.

Ut fra denne forestillingen favoriserte Saussure talen foran skriften. Derrida mener at dette også gjelder for filosofer som Platon, Rousseau og Lévi-Strauss. Ifølge Derrida nekter Saussure og hele denne tradisjonen å anerkjenne at tilkomsten av den *fonetiske skriften* var en forutsetning for at begrepet *tegn* ble tenkbart.

What Saussure saw without seeing, knew without being *able* to take into account, following in that the entire metaphysical tradition, is imposed (but for the inaccuracy in principle, insufficiently of fact, and the permanent usurpation) as instrument and technique of representation of system of language. And at this movement, unique in style, was so profound that it permitted the thinking, *within language*, of concepts like those of the *sign, technique, representation, language*. The system of language associated with phonetic-alphabetic writing is that within which logocentric metaphysics, determining the sense of being as presence, has been produced.<sup>83</sup>

Derrida kritiserer først den metafysiske tradisjonen. Deretter presenterer han standpunktet om at den fonetiske skriften var forutsetningen for at begrepet tegn ble tenkbart. I og med at den fonetiske skriften var en forutsetning for ”(...) determining the sense of being as presence (...)”, er altså *skriften* forutsetningen for hele den vestlige nærværsmetafysikken.

Saussure var talsmann for tesen om tegnets arbitraritet, som innebærer at språkssystemet er basert på forskjeller (rødt er rødt fordi det *ikke* er blått). Derrida på sin side påpeker at alt som kan sies om skriften, for eksempel at den er arbitrær og kun refererer til andre tegn, også kan sies om talen. Det er ikke verden der ute som fyller tegnene med mening, derimot er det arbitrære språkssystemet forutsetningen for at vi skal oppfatte verden som meningsfull (en gutt

---

<sup>83</sup> Derrida, Jacques (*On Grammatology*, 1967) sitert i Stocker, Barry: *Derrida on Deconstruction*, Routledge, 2000 s. 27. Min utheving

er en gutt fordi han ikke er en jente). Ifølge Derrida er det i skriften at denne arbitrarieteten er klarest. Det *sanne* språket er for Derrida ikke språket på sitt mest menneskelige, men på sitt mest *språklige*, "(...) language at its most self-sufficient – even to the extent of being independent of human beings."<sup>84</sup> Hver bokstav i skriften er et tegn som får dets mening gjennom forskjellene til de andre bokstavene i alfabetet. I motsetning til den ikke-legemlige indre stemmen eller den luftige talen eksisterer skriften som synlige merker på papiret. Effekten av denne prioriteringen av skriften materialiserer subjektiviteten. Språkssystemets egenart, dets arbitrariet, er synlig i skriften, ikke bare gjennom bokstavene, men også i tekstens meningsfulle mellomrom som ikke er tydelige i talen.

## FORFATTEREN OG ADRESSATEN

Skriftens funksjon er, ifølge Derrida, dens lesbarhet. Denne funksjonen må være ivaretatt selv om det ikke finnes noen nærværende adressat:

In order for my 'written communication' to retain its function as writing, i.e. its readability, it must remain readable despite the absolute disappearance of any receiver, determined in general. My communication must be repeatable – iterable – in the absolute absence of the receiver or of any determinable collectivity of receivers. Such iterability (...) structures the mark of writing itself, no matter what particular type of writing is involved.<sup>85</sup>

Det som kjennetegner skriften er at den er til for å kommunisere til en mottaker som ikke er tilstede. Om man skriver et brev er det fordi mottakeren er et annet sted. Skriver man en huskelapp til seg selv, er det fordi vi mentalt kan være fraværende. Det Derrida viser til her er at adressaten til den "skriftlige kommunikasjonen" er fraværende. Han åpner også opp vår forståelse av skriften: "Such iterability (...) structures the mark of writing itself, no matter what particular type of writing."<sup>86</sup> Av dette "uansett hvilken type skrift" kan vi slutte at skrift kan være noe mer enn merker på papir. Denne generaliseringen løser opp forståelsen av hva som er skrift, "(...) it will no longer be possible to regard writing (in the usual sense) as a secondary 'fallen' signifier."<sup>87</sup> Den generelle forståelsen av skrift, der skrift blir et altomfattende begrep, benevner Derrida *Arkeskrift*. I og med at skrift for Derrida er et

---

<sup>84</sup> Harland, Richard: *Superstructuralism. The Philosophy of Structuralism and Post-Structuralism*, 1987 s. 127

<sup>85</sup> Derrida, Jacques (*Limited Inc*) sitert i Reynolds, Jack: *Understanding Derrida*. Continuum, 2004 s. 7-8. Det som er utelatt fra sitatet er: (*iter*, meaning 'again', probably comes from *itara*, other in Sanskrit, and everything that follows can be read as the working out of *the logic that ties repetition to alterity*)

<sup>86</sup> Ibid.

<sup>87</sup> Reynolds, Jack: *Understanding Derrida*. Continuum, 2004 s. 8

altomfattende (eller alt-inkluderende begrep) er ikke den fraværende adressaten noe som kun er særskilt for *skriftlig kommunikasjon*, men for all kommunikasjon.

Adressaten er fraværende i all kommunikasjon. Hva så med forfatteren? Er han ute til lunsj, borte – eller til og med død? Han er i hvert fall ikke her:

For the written to be written, it must continue to ‘act’ and to be legible even if what is called the author of the writing no longer answers for what is written (...) whether he is provincially absent, or if he is dead, or if in general he does not support, with his absolutely current and present intention or attention, the plenitude of his meaning.<sup>88</sup>

Skriften er, skriver Derrida: “(...) orphaned, and separated at birth from the assistance of its father.”<sup>89</sup> Det er verken døden eller den konvensjonelle skriften, som Derrida er opptatt av her. Derimot er det de logiske forutsetningene for at teksten skal fortsette å være lesbar selv etter at forfatteren eller adressaten er fraværende.<sup>90</sup> Derrida befrir ordene fra nærværsmetafysikkens forestilling om at de må ha en forbindelse med et opphavlig sinn. I talen kan stemmen gi oss inntrykk av at ordene er underbygget av den snakkendes nærhet, men det skrevne ord er ganske klart avskåret fra en slik nærværende autoritet.<sup>91</sup>

Både adressaten og forfatteren er altså fraværende i all kommunikasjon. Hva da med forfatteren, er han fraværende fra sin egen tekst? Hva som er i forfatterens bevissthet har ingen prioritet over skrifttegnene. Forfatteren blir tvert imot oppmerksom på ordenes mening i selve skriveprosessen. Betydningen og skriften blir dannet sammen. Som Derrida skriver: “(...) before me, the signifier on its own says more than I can believe that I meant to say, and in relation to it, my meaning-to-say is submissive rather than active.”<sup>92</sup> Det er et prosessuelt aspekt ved denne frambringelsen av ordenes mening. I forbindelse med skrifttegn finnes det ingen sendere, kun mottakere “(...) even the writer is just another reader.”<sup>93</sup>

---

<sup>88</sup> Derrida, Jacques (*Margins of Philosophy*, 1982) sitert i Harland, Richard: *Superstructuralism. The Philosophy of Structuralism and Post-Structuralism*. Methuen, 1987 s. 127-128

<sup>89</sup> Ibid.

<sup>90</sup> Reynolds, Jack: *Understanding Derrida*. Continuum, 2004 s. 10

<sup>91</sup> Harland, Richard: *Beyond Superstructuralism*. Routledge, 1993 s. 8

<sup>92</sup> Derrida, Jacques (*Positions*, 1981) sitert i Harland, Richard: *Superstructuralism. The Philosophy of Structuralism and Post-Structuralism*. Methuen, 1987 s. 131-132

<sup>93</sup> Derrida, Jacques (*Writing and Difference*, 1978) sitert i Harland, Richard: *Superstructuralism. The Philosophy of Structuralism and Post-Structuralism*. Methuen, 1987 s. 131 - 132

## SPOR

I følge Harland utleder Derrida sin forståelse av arkeskrift fra Sigmund Freud, og hans essay ”Note on the Mystic Writing Pad”<sup>94</sup> - den mystiske skriveblokken. Men denne utledningen fører oss også nærmere Derridas forståelse av det årsaksbestemte tegnet – spor. Den mystiske skriveblokken Freud refererer til i essayet er barneleken som også kalles Etch-a-Sketch.

Skriveblokken fungerer ved at man presser en stift ned på et lag av transparent celluloid som har en mørkere bakside. Kontakten fører til at det mørkere underlaget vises som skrift på den lysere overflaten. Men skriften har ikke festet seg til overflaten. Ved å riste på skriveblokken forsvinner skriften. Freud påpeker at basen sannsynligvis beholder sporene etter stiftens også etter at den ikke lenger er synlig på overflaten. Dette er en analogi på underbevissthets, som beholder det den ikke kan oppfatte, og bevissthets som formidler det den ikke kan beholde.

Skriften på skriveblokken kommer ikke fra stiftens som presses ned på blokken, men fra det mørkere underlaget som kommer opp: ”Or in other words, the legible appearance of the writing is produced indirectly, retrospectively, on the backstroke.”<sup>95</sup> Freuds analogi leder Derrida til at sporet er et tegn, på lik måte som skriften er et tegn. Det som er sentralt for Derrida her er at tegnbegrepet ble kombinert med kausalitetsbegrepet. La oss gå tilbake til Derridas fraværende forfatter. Som vi har sett ble ordtegnet og ordmeningen konstituert samtidig i selve skriveprosessen. Derridas signifikant eksisterer ikke først for seg selv før deretter å referere til noe annet. Derridas signifikanter betegner derimot selv før de blir til, de peker altså fra seg selv før de er seg selv. Sporet, skriver Derrida, ”(...) must be thought before the entity.”<sup>96</sup> Sporet er ikke en selvstendig ting, men et fravær av noe annet; “(...) we recognize a track as that which is taken away from the ordinary state of the ground.”<sup>97</sup> Når vi gjenkjenner stien som det som er tatt vekk fra skogbunnen, gjenkjenner vi også den effekten som har forårsaket dette. En sti viser til de som har gått i skogen. Dyrespor i snøen viser til det dyret som har gått der. Furer, kanaler, stier og spor er alle naturlige tegn som umiddelbart viser bort fra seg selv. Det er dessverre ikke slike naturlige tegn som viser bort fra seg selv

---

<sup>94</sup> Harland, Richard: *Superstructuralism. The Philosophy of Structuralism and Post-Structuralism*. Methuen, 1987 s. 142-143

<sup>95</sup> Ibid. s. 143

<sup>96</sup> Derrida, Jacques (*Of Grammatology*, 1967) sitert i Harland, Richard: *Superstructuralism. The Philosophy of Structuralism and Post-Structuralism*. Methuen, 1987 s. 147

<sup>97</sup> Harland, Richard: *Superstructuralism. The Philosophy of Structuralism and Post-Structuralism*. Methuen, 1987 s. 147

Derrida ønsker: "Whoever believes that one tracks down some thing? One tracks down tracks."<sup>98</sup>

Som vi forstår er ikke vår forestilling om sporet tilstrekkelig. Her kommer kausaliteten inn. Vår forestilling om sporet er ikke tilstrekkelig, fordi vår lesing av tegnet reverserer den kausale sekvensen og deduserer årsaken fra effekten. Den kausale effekten som forårsaket sporet er årsaken til det, men Derrida vil ikke at vår lesning slutter her, men fører oss til flere og flere tegn. Vi forstår nå at vi behøver en ny måte å lese sporet på. Vi lar Derrida selv fortelle hvordan han leser en spesiell sti:

One should meditate upon all the following together:  
Writing as the possibility of the road and of difference, the history of writing and the history of the road, of the rupture, of the *via rupta*, of the path that is broken, beaten, *fracta*, of the space of reversibility and of repetition traced by the opening, the divergence from, and the violent spacing, of nature, of the natural, savage, salvage, forest.<sup>99</sup>

Vi ser at Derridas lesning av stien ikke stoppet ved årsaken til dens tilblivelse. Derimot førte meditasjonen frem til en rekke tegn. Ifølge Derrida kan tegn bare referere til andre tegn, og man kan aldri finne et tegn som refererer kun til seg selv. Han kritiserer nærværsmetafysikken som sier at skriften er tegn på talen, når han skriver: "(...) writing is not a sign of a sign, except if one says it of all signs, which would be more profoundly true."<sup>100</sup> Som vi ser av sitatet, mener han at *alle* tegn er tegn på et tegn, dette; "(...) would be more profoundly true". Tegnet referer kun til andre tegn, noe som medfører en prosess av uendelige henvisninger der en aldri når en essensiell, bakenforliggende mening ved tegnet. Gjennom meditasjonen over stien viser Derrida at også kausale tegn (som for eksempel spor) ikke skiller seg fra andre tegn, ved at det går inn i en evig runddans av referanser til andre tegn.

---

<sup>98</sup> Derrida, Jacques (*Speech and Phenomena*, 1973) sitert i Harland Richard: *Superstructuralism. The Philosophy of Structuralism and Post-Structuralism*. Methuen, 1987 s. 149

<sup>99</sup> Derrida, Jacques (*Of Grammatology*, 1967) sitert i Harland, Richard: *Superstructuralism. The Philosophy of Structuralism and Post-Structuralism*. Methuen, 1987 s. 149 - 150. Stien Derrida mediterer over her er en sti som ble beskrevet av Lévi-Strauss. "(...) a particularly important path: the path carved out by the Nambikwara Indians."

<sup>100</sup> Derrida, Jacques (*Of Grammatology*, 1967) sitert i Reynolds, Jack: "Jacques Derrida" i *Internet Encyclopaedia of Philosophy*, <http://www.iep.utm.edu/> (29.8.2008)

### 3.3 DERRIDA OG ARKITEKTUREN

- I don't know a lot about architecture.<sup>101</sup>

- Now the concept of deconstruction itself resembles an architectural metaphor.<sup>102</sup>

- Jacques Derrida

Man skulle anta at en filosofisk teori som gikk under et såpass arkitektonisk navn som "dekonstruksjon" også skulle bli tatt inn i arkitekturfæren - og det ble den. I 1985 kalte arkitekten på filosofen. Den sveitsisk-franske arkitekten Bernard Tschumi forespurte filosofen Derrida om han ville samarbeide med den amerikanske arkitekten Peter Eisenman (1932- ) på en del av *Parc de la Villette* (1984-89) i Paris.

Samarbeidet medførte også at filosofen vendte seg mot arkitekturen. I artikkelen "Why Peter Eisenman Writes Such Good Books" beskriver Jacques Derrida sitt samarbeid med arkitekten. Hvordan var så arbeidsdelingen på prosjektet? Slik han skildrer det i artikkelen, sto ikke filosofen for diskursen mens arkitekten tok seg av utarbeidelsen av den arkitektoniske formen. Tvert i mot var det Derrida som sto for den innledende ideen for formen, mens Eisenman bidro med tittelen på prosjektet: *Choral Works*.

Derrida var som nevnt kritisk til det han kalte nærværsmetafysikken. Denne nærværsmetafysikken finner han også i arkitekturen. En søken etter opphav og nærhet som, ifølge Derrida, manifesterer seg i arkitekturens "menneskelige" målestokk.<sup>103</sup> En arkitekt som Derrida mener har fjernet seg fra denne arkitektoniske nærværsmetafysikken, er Peter Eisenman.<sup>104</sup> Ved å destabilisere arkitekturens søken etter opphavelighet og nærhet mener Derrida at også den arkitektoniske representasjonen og estetikken ble endret. Eisenman og Tschumi var kanskje de arkitektene som var mest opptatt av Derridas filosofi.

---

<sup>101</sup> Brunette, Peter og Wills, David: "The Spatial Arts: An Interview with Jacques Derrida" I Brunette, Peter og Wills, David: *Deconstruction and the Visual Arts. Art, Media, Architecture*. Cambridge University Press, 1994 s. 9

<sup>102</sup> Derrida, Jacques: "Architecture Where the Desire May Live" (1986) i Leach, Neil: *Rethinking Architecture. A reader in cultural theory*. Routledge, 1997 s. 320

<sup>103</sup> "For the 'metaphysics of scale' which Eisenman's 'scaling' attempts to destabilize is, first of all, a humanism or an anthropocentrism. It is a human, all to human, desire for 'presence' and 'origin'." Derrida, Jacques: "Why Peter Eisenman Writes Such Good Books" (*Architecture and Urbanism*, Aug. 1988) i Leach, Neil: *Rethinking Architecture. A reader in cultural theory*. Routledge, 1997 s. 337

<sup>104</sup> "I propose to note that the architectural value, the very axiom of architecture that Eisenman begins by overturning, is the measure of man, that which proportions everything to a human, all to human scale" Derrida, Jacques: "Why Peter Eisenman Writes Such Good Books" (*Architecture and Urbanism*, Aug. 1988) i Leach, Neil: *Rethinking Architecture. A reader in cultural theory*. Routledge, 1997 s. 337



To bygde eksempler på disse arkitektenes formspråk finner vi i Eisenmans *Wexner Center for the Arts*, Columbus, Ohio oppført i perioden 1983-1989, og den tidligere nevnte *Parc de la Villette* oppført med Tschumi som ledende arkitekt i perioden 1984 -1989. Eisenman gikk til den modernistiske arkitekturens former i sitt prosjekt, som var en dekonstruksjon av rutenettet. *Wexner Center* var Eisenmans første større offentlige prosjekt, og rommer et museum for samtidskunst. Arkitekten tok utgangspunkt i historien på stedet. Han bygde store strukturer i tegl, som var inspirert av tårnene på et tidligere våpenlager, som hadde vært plassert på tomten før det ble revet i 1959. Fortidens former er blitt transformert, fragmentert og forstørret. Den fjerne fortid gjennom tegltårnet, som i senteret er representert ved store fragmenterte teglstrukturer. Den nære fortid gjennom modernismens rutenett representert gjennom store tredimensjonale rutenett plassert mellom to eksisterende bygninger.

## PALIMPSEST

Eisenmans fremsetter sitt forhold til stedet og tomten i artikkelen ”Architecture and the Problem of the Rhetorical Figure”. I artikkelen beskriver han tomten som et *palimpsest*. Rent etymologisk sett kommer begrepet fra det greske *palimpsēsto* som på norsk betyr *utskrapet igjen*.<sup>105</sup> Et palimpsest er et manuskript, historisk sett skrevet på et brukt pergament, der den opprinnelige teksten er helt eller delvis fjernet og derpå skrevet over med ny tekst, men hvor den tidligere teksten noen steder skinner igjennom. Etter 1845, og artikkelen ”The Palimpsest” i *Blackwood’s Magazine* skrevet av Thomas De Quincey hvor han knyttet palimpsestbegrepet til språk, i dette tilfellet den bestemte artikkelen ”den”, har begrepet blitt benyttet innen en rekke fagområder, blant annet arkitektur, geografi, litteraturvitenskap, astrofysikk, informasjonsteknologi og kunst.<sup>106</sup> Begrepet ble før De Quincey utelukkende benyttet for å beskrive paleografiske særegenheter ved oldtidsmanuskripter.<sup>107</sup>

Selv om en palimpsest gir inntrykk av dybde, fungerer den kun på overflaten. Litteraturviteren Josephine McDonagh forklarer at palimpsesten kun gir en illusjon av dybde: ”(...) it feigns a sense of depth while always functioning on the surface level.”<sup>108</sup> Prosessen som skaper palimpsesten består altså av en flerlagsteknikk. Resultatet av prosessen, kombinert med den påfølgende tilsynekomsten av den underliggende teksten, skaper en overflatestruktur som kan

---

<sup>105</sup> Merriam-Webster Dictionary: <http://www.merriam-webster.com/dictionary/palimpsest> (28.08.2008)

<sup>106</sup> Dillon, Sarah: *The Palimpsest. Literature. Criticism, Theory*. Continuum. Literary Studies, London, 2007 s. 1

<sup>107</sup> Ibid.

<sup>108</sup> McDonaghs, Josephine sitert i Dillon, Sarah: *The Palimpsest. Literature. Criticism, Theory*. Continuum, Literary Studies, London, 2007 s. 3

betegnes som kompleks.<sup>109</sup> Adjektivet *komplekst* (involved) beskriver forholdet mellom, "(...) the texts that inhabit the palimpsest as a result of its palimpsesting and subsequent textual reappearance."<sup>110</sup>

Eisenmann setter tomten analogt til et slikt manuskript med synlige spor fra tidligere tekster. Palimpsesten innebærer, ifølge Eisenman, en alternativ lesning som ikke bare er basert på de arkitektoniske elementenes funksjon eller estetikk, men som er en alternativ lesning av tomten, stedet eller det arkitektoniske objekt.<sup>111</sup> Eisenmans palimpsest er kontekstuell. Denne kontekstuelle tilnærmingen til tomten forskyver stedets relasjon til sine opprinnelige kulturelle betydninger ved å legge over hverandre to typer innhold og dermed skape et nytt innhold. Ifølge Eisenman kan en palimpsestisk lesning av stedet avsløre en undertrykt tekst. Denne teksten antyder at det eksisterer flere meninger som er steds spesifikk i kraft av deres preeksistens. Hos Eisenman henspiller dette til en *arkitektonisk minnerfaring*, der det er stedets *arkitektoniske minne* som kan leses gjennom palimpsesten.<sup>112</sup>

Som tidligere nevnt fungerer palimpsesten, på tross av sin lagstruktur, og dermed dens inntrykk av dybde, kun på overflaten. Palimpsesten kan ikke løses opp i dens opprinnelige lag, men er en sammensatt tekst. Her henter vi inn Jacques Derridas oppfatning av teksten. Han beskriver teksten som "(...) a differential network, a fabric of traces referring endlessly to something other than itself, to other differential traces."<sup>113</sup> Som tidligere vist mener Derrida at det ikke finnes noen original, sann mening i en tekst. Heller ikke en dypere eller palimpsestisk lesning vil kunne frembringe noen essensiell bakenforliggende mening. Derrida beskriver sine og Eisenmans arbeider i *Parc de la Villette* som et endeløst palimpsest:

After he (Eisenman) had translated, or rather transferred and transformed, certain motifs appropriated by himself and for himself from my Chora text in a first architectural project, a *limitless palimpsest*, with 'scaling', 'quarry' and 'labyrinth'.<sup>114</sup>

Den endeløse palimpsesten inngår altså i den samme runddans av tegnreferanser til annen tekst.

---

<sup>109</sup> Dillon, Sarah: *The Palimpsest. Literature. Criticism, Theory*. Continuum. Literary Studies, London, 2007 s. 3 - 4

<sup>110</sup> Ibid. s. 4

<sup>111</sup> Eisenman, Peter: "Architecture and the Problem of the Rhetorical Figure" (1987) I Nesbitt, Kate: *Theorizing a new agenda for Architecture. An anthology of Architectural Theory. 1965 – 1995*. Princeton Architectural Press, New York, 1996 s. 176 - 181

<sup>112</sup> Derrida, Jacques: "A letter to Peter Eisenman" i *Assemblage*, nr. 12, 1990 s. 11

<sup>113</sup> Dillon Sarah: *The Palimpsest. Literature. Criticism, Theory*. Continuum. Literary Studies, London, 2007 s. 83

<sup>114</sup> Derrida Jacques: "Why Peter Eisenman Writes Such Good Books" (*Architecture and Urbanism*, August, 1988) i Leach, Neil: *Rethinking Architecture. A reader in cultural theory*. Routledge, London og New York, 1997 s. 339. Min utheving.

## ARKITEKTEN, ARKITEKTUREN OG SKRIFTEN

Som tidligere beskrevet løste Derrida opp vår forståelse av skriften når han skrev ”(...) no matter what particular type of writing.”<sup>115</sup> Favner denne forståelsen av skrift også arkitektur? I artikkelen “Why Peter Eisenman Writes Such Good Books” skriver Derrida:

Nor did I then understand why Eisenman is a writer – which, far from distancing him from architecture and making him one of those ‘theoreticians’ (...) on the contrary opens a space in which two writings, the verbal and the architectural, are inscribed, the one within the other, outside the traditional hierarchies.<sup>116</sup>

Her sammenstiller Derrida arkitekturen med både talen og skriften: ”(...) in which two writings, the verbal and the architectural.”<sup>117</sup> Arkitekturen inngår altså i Derridas forståelse av skrift. Det viktigste vi må ta med oss fra Derridas forståelse av skrift her, er at hva som er i forfatterens (arkitektens) bevissthet ikke har prioritet over tegnene. Meningen blir derimot til i prosessen. Det materielle tegnet og tegnets mening blir dannet sammen. Arkitekten blir således ikke bare en skaper, men like mye en betrakter.

Derrida snudde opp ned på Saussures prioritering av talen. Derrida anså skriften som det primære, for det var i skriften språket var på sitt mest *språklige*. Det vil si at språkets særtegn, dets arbitraritet, var mest synlig i skriften. Denne omprioriteringen medførte også at Derrida måtte omgå den tradisjonelle oppfatningen av språkets opprinnelse. Prioriteringen av talen kunne rettferdiggjøres ved at det var talen som kom først, både i menneskehetens historie og i et barns utvikling. Man lærer å snakke før man lærer å skrive. Et av argumentene mot skriften, som vi så hos Saussure, er at skriften står for talen; skriften er et tegn på talen. Dette kan kanskje påstås der man benytter seg av fonetiske alfabeter. Men, påpeker Derrida dette er ikke tilfelle for språk som kinesisk eller egyptisk, som benytter henholdsvis ideogrammer og hieroglyfer.<sup>118</sup> Historisk sett kom utviklingen av hieroglyfer og ideogrammer før utviklingen av de fonetiske alfabetene. På tross av denne argumentasjonen, kan ikke Derrida fornekte at historisk sett kom talen før skriften. Det være seg i menneskehetens historie eller i barnets utvikling. Men hvorfor skulle den opprinnelige formen av språket være mer *sann* enn en senere form? Det er denne oppfatningen Derrida vil til livs: ”(...) the assumption that the original form of a thing is somehow also its ‘truest’ form.”<sup>119</sup> Det vi aner her er en ny

---

<sup>115</sup> Derrida, Jacques (*Limited Inc*) sitert i Reynolds, Jack: *Understanding Derrida*. Continuum, 2004 s. 7-8

<sup>116</sup> Derrida, Jacques: “Why Peter Eisenman Writes Such Good Books” (*Architecture and Urbanism*, August, 1988) i Leach, Neil: *Rethinking Architecture. A reader in cultural theory*. Routledge, London og New York, 1997 s.339

<sup>117</sup> Ibid.

<sup>118</sup> Harland, Richard: *Superstructuralism. The Philosophy of Structuralism and Post-Structuralism*. Methuen, 1987 s. 128

<sup>119</sup> Ibid.

oppfatning av det originale. I intervjuet "Architecture Where the Desire May Live" påpeker Derrida at forholdet til det originale i byggverket er et annet i Østen enn i Vesten:

Think of China and Japan, for example, where they build temples out of wood and renew them regularly and entirely without them losing their originality, which obviously is not contained in the sensitive body but in something else. That too is Babel: the diversity of relationships with the architectural event from one culture to another. To know that a promise is being given even if it is not kept in its visible form. Places where desire can recognize itself where it can live.<sup>120</sup>

Nok en gang går Derrida til Østen for å underbygge sin argumentasjon. Det han viser til her, er at det er et annet forhold til det opprinnelige i arkitekturen i Kina og Japan enn i Vesten. Der fornyer og rehabiliterer man bygninger regelmessig og fullstendig uten at deres originalitet anses å gå tapt. Her aner vi en ny relasjon mellom originalitet og reproduksjon. Om vi lar Derrida trekke dette videre, er "det originale" avhengig av en reproduksjon for å konstitueres som original. Det vil si at talen er avhengig av skriften. Eller, i vårt tilfelle, filosofien avhengig av arkitekturen.

## "DECONSTRUCTIVIST ARCHITECTURE"

I 1988 ble det arrangert en utstilling på Museum of Modern Art (MoMA) i New York. Under tittelen "Deconstructivist Architecture" stilte Philip Johnson og medkurator Mark Wigley ut verk fra syv arkitekter. De syv utvalgte var Peter Eisenman, Frank Gehry, Daniel Libeskind, Rem Koolhaas, Zaha M. Hadid, arkitektkontoret Coop Himmelblau og Bernhard Tschumi. Denne dekonstruktivistiske arkitekturen, som Philip Johnson noe overraskende påpekte *ikke* hadde forbindelse med den dekonstruktive filosofien, ble i katalogen beskrevet gjennom gloser som; *forvrengt, forstyrret, labil, nedbrutt, spenningsfull, fragmenterende, problematisk og heterogen*.<sup>121</sup> Johnson påpekte at det ikke var snakk om en ny stil, men "at man ønsket at

---

<sup>120</sup> Derrida, Jacques intervjuet av Meyer, Eva: "Architecture Where the Desire May Live" (*Domus*, vol 671, 1986), 1997 s. 323. Det Babel han omtaler her er Babels tårn, som vi kjenner fra første mosebok i bibelen. Denne fortellingen omhandler en stamme under navnet Semittene, et navn som betyr "navn". Om denne bibelfortellingen sier Derrida: "a tribe therefore called 'name' want to erect a tower supposed to reach the sky, according to the Scriptures, with the aim of making a name for itself. (...) But God descends and spoils the enterprise by uttering one word: 'Babel', and this word is a name which resembles a noun meaning confusion. With this word he condemns mankind to the diversity of languages. Therefore they have to renounce their plan of domination by means of a language which would be universal."

<sup>121</sup> Lund, Nils-Ole: *Arkitekturteorier siden 1945*. Arkitektens forlag, 2001 s 207. Nils-Ole Lund påpeker at de samme glosene gikk igjen i beskrivelsene av de utstilte prosjektene ved Museum of Modern Art i 1988: "Prosjektene var forvrængte og forstyrrede, de var labile, nedbrutte og spændingsfylde, de var fragmenterende, problematiske og heterogene".

vise, hvordan forskellige arkitekter, der arbejdede på samme måde var kommet frem til sammenlignelige former.”<sup>122</sup>

To av de utstilte prosjektene forholdt seg til eksisterende bygninger; Coop Himmelblaus ombygging av en taketasje i Wien fra 1985, og Frank Gehrys *Eget hjem* i Santa Monica, California. Frank Gehrys bolig var et tradisjonelt amerikansk trehus som i løpet av en tiårsperiode fra 1978 til 1988 hadde gjennomgått en rekke drastiske ombygninger.

Bygningenes addisjoner blir i katalogteksten beskrevet nærmest som en eksplosjon som bryter seg gjennom den eksisterende bygningen;

En skæv kube konstrueret af den samme slags tømmerkonstruktion som det originale hus, bryder seg igennem konstruktionen, medens den afskaller husets lag. På deres vej ud støder de bygningens skind af og afslører husets konstruktion. De skaber et skind nr. 2, som vikles rundt om fronten og siderne af det nye volumen. Herved afklædes den bageste væg i huset, så den står fri som et sætstykke.<sup>123</sup>

Bygningen beskrives videre som en dynamisk og kontroversiell prosess.

Frank Gehry sier selv at han liker bygninger under oppførelse bedre enn det ferdige byggverket.<sup>124</sup> Og hans eget hjem ser ut som det er under en evig tilblivelse – prosessen gir formen. Bygningen har etter utallige ombygginger fått en nærmest krystallinsk form, som gir assosiasjoner til noe som er skapt av naturen langt under jordskorpen.

Den såkalte dekonstruktivistiske arkitekturen fikk først sitt gjennomslag i USA. Årsaken til dette kan man, ifølge Nils-Ole Lund finne i det amerikanske samfunnets heterogenitet og manglende fellesskap om en historisk tradisjon.<sup>125</sup> Den første tilkomsten av denne arkitektoniske tendensen i Europa, var den østerrikske arkitektgruppen Coop Himmelblaus ombygging av en loftsetasje i Falkenstrasse i Wien fra 1985.

Ombyggingen av en alminnelig leilighet til et kontorlokale ble i katalogen presentert som ”en ustabil, biomorf konstruktion, en skeletagtig bevinget organisme som forstyrrer den form som huser den.”<sup>126</sup> Den nye taketasjen er formet nærmest som en transparent ryggrad av glass og stål som vokser utover det eksisterende nyklassisistiske leilighetsbygget.

Mark Wigley omtalte den utstilte arkitekturen som ufullendt og uren. Han påsto videre at den sannsynligvis ville være en kortvarig affære hvor de utstilte arkitektene ville fortsette sine

---

<sup>122</sup> Ibid. s. 194

<sup>123</sup> Ibid. s. 197. Beskrivelsen har Lund hentet fra utstillingskatalogen.

<sup>124</sup> Ibid. s. 197

<sup>125</sup> Lund, Nils-Ole: *Arkitekturteorier siden 1945*. Arkitektens forlag, 2001 s. 197. Beskrivelsen har Lund hentet fra utstillingskatalogen.

<sup>126</sup> Ibid. s. 207

arbeider i ulike retninger.<sup>127</sup> Der kan man påstå at Wigley tok feil. De syv arkitektene som ble utstilt på Museum of Modern Art i 1988 har fortsatt å være blant de mest innflytelsesrike figurene på den internasjonale arkitekturscenen. Disse arkitektene har fortsatt å bygge innen det samme ekspressive – (de)konstruktivistiske formvokabularet som tidligere. En viktig distinksjon er kanskje at deres komplekse formspråk gjennom ny datateknologi har flyttet seg fra tegnebordet, og i større grad vært mulig å gjennomføre i bygd form.<sup>128</sup>

I utstillingskatalogen anstrengte Mark Wigley seg for å *ikke* koble den utstilte arkitekturen med Derridas dekonstruksjon. I stedet for denne koblingen mellom teori og arkitektur konsentrerte han seg om arkitektur og form. Wigley fremstilte den såkalte dekonstruktivistiske arkitekturen som en slags avpolitisert utgave av russisk 1920-talls konstruktivisme.<sup>129</sup>

The projects in the Deconstructivist Architecture show 'complete' Russian Constructivism with a 'twist' that is, they draw from and deviate from Russian Constructivism.<sup>130</sup>

Etter denne beskrivelsen kan det synes både upresist og inkonsekvent av Johnson og Wigley å døpe den utstilte arkitektoniske tendensen som dekonstruktivistisk. På den ene siden anvender de dekonstruksjonsbegrepet, men på den andre siden benekter de enhver tilkobling til den dekonstruktive filosofien. I 1988 hadde Derridas dekonstruktive teorier blitt tatt inn i en rekke fagområder, slik som litteraturvitenskap, filosofi og kunst.<sup>131</sup> Med et så sterkt gjennomslag akademisk er det ambisiøst å hevde at dekonstruktivistisk arkitektur ikke er en del av den filosofiske retningen med samme navn. Svaret på denne inkonsekvente bruken av dekonstruksjonsbegrepet finner vi i Neil Leach's artikkel "Arvet från Derrida."<sup>132</sup> Han mener at det er to hendelser som har knyttet dekonstruksjonsbegrepet til arkitektur. Den første var et symposium avholdt av Academy Editions ved Tate Gallery i London i 1988. Symposiet med tittelen "Deconstruction in Art and Architecture" forsøkte å koble Derridas filosofi med tendenser innen billedkunst og arkitektur. Samtidig planla Philip Johnson og Mark Wigley en utstilling ved Museum of Modern Art i New York under tittelen "Neo-Constructivist

---

<sup>127</sup> Ibid. s. 197

<sup>128</sup> For eksempel var forutsetningen for å kunne bygge signalbygget *Guggenheim Bilbao* var dataprogrammet CATIA, som ble utviklet av det franske firmaet Dassault for å designe Mirage jagerfly. Van Bruggen, Coosje: *Frank O Gehry. Guggenheim Museum Bilbao*. The Salomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1997 s. 135

<sup>129</sup> Patin, Thomas: "From Deep Structure to an Architecture in Suspense: Peter Eisenman, Structuralism, and Deconstruction" i *Journal of Architectural Education*, Vol. 47, nr. 2, 1993 s. 97

<sup>130</sup> Ibid

<sup>131</sup> Ibid.

<sup>132</sup> Leach, Neil: "Arvet från Derrida" i Gromark, Stein og Nilsson, Fredrik: *Utforskande Arkitektur*, Chalmers Arkitektur, Göteborg, 2006 s. 9 – 15

Architecture”. Koblingen mellom den ekspressive *ny-konstruktivistiske* tendensen i arkitekturen, og Derridas dekonstruksjon kom altså som følge av at kuratorene for utstillingen, Johnson og Wigley, ønsket å tilpasse seg London-konferansens agenda. De omdøpte derfor utstillingen til ”Deconstructivist Architecture”.

## KAPITTEL 4: JENSEN & SKODVIN ARKITEKTKONTOR

I dette kapittelet presenteres arkitektene Jan Olav Jensen og Børre Skodvin. I begynnelsen av kapittelet introduseres to av de mest markante skikkelsene i norsk arkitektur i perioden Jensen og Skodvin var under utdanning: Sverre Fehn og Christian Nordberg-Schulz. Både Fehn og Nordberg-Schulz var lærere for Jensen og Skodvin. Under overskriften ”Dekon” presenteres Jensen og Skodvins holdning til en av de internasjonale strømningene innen arkitektur og teori, som preget perioden de etablerte seg: Dekonstruksjon. Mot slutten av kapittelet beskrives arkitektkontorets arbeidsmetode.

### 4.1 ”OSLO-SKOLEN”

Jan Olav Jensen<sup>133</sup> og Børre Skodvin traff hverandre tidlig på 1990-tallet, mens de begge arbeidet ved NSB Arkitektkontor. Arkitektkontoret var en attraktiv arbeidsplass for de unge arkitektene. Jensen forteller selv at ”It was an office that from the mid-eighties attracted several good architects, even if the pay was not very high, because you got the opportunity to design buildings on your own.”<sup>134</sup> Ved NSB Arkitektkontor samarbeidet Jensen, Skodvin og Ivar Lykke med *Flytogterminalen* på Oslo S (1993-94). Jan Olav Jensen og Børre Skodvin etablerte Jensen & Skodvin Arkitektkontor (JSA) i 1995. *Norsk Design- og Arkitektursenter* var Jensen & Skodvin Arkitektkontors første arbeid med en eksisterende bygning.<sup>135</sup> Før arbeidet med Hausmannsgate 16 hadde de allerede markert seg med blant annet *Reiselivsprosjektet*,<sup>136</sup> *Markparkering* på Gardermoen (1998) og *Mortensrud kirke* (2002).

Jan Olav Jensen (1959-), som var prosjektleder for *DogA*, ble utdannet ved Arkitektthøgskolen i Oslo mellom 1978 – 85, Børre Skodvin (1960-) gikk ut fra samme skole i 1988. Arkitektene studerte ved høgskolen i en periode hvor både Christian Norberg-Schulz (1926 - 2000) og Sverre Fehn (1924 -) var lærere ved skolen. Begge to synes å ha hatt en innvirkning på Jan

---

<sup>133</sup> Jan Olav Jensen etablerte en mindre praksis i 1985. Han ble ansatt ved NSB i 1986.

<sup>134</sup> Jensen, Jan Olav: Arkitektens egne notater til et e-post intervju med journalisten Bae, Jun Hyang i tidsskriftet BOB interior architecture magazine (17.10.2007) Mottatt fra Jan Olav Jensen.

<sup>135</sup> Arkitektmedarbeidere fra Jensen & Skodvin Arkitektkontor som har vært involvert i ombygningen av Hausmannsgate 16 er: Jan Olav Jensen, Børre Skodvin, Siri Moseng, Anne Lise Bjerkan, Kaja Poulsen, Torunn Golberg og Thomas Liu, alle sivilarkitekt MNAL. I tillegg har Linda Evensen interiørarkitekt MNIL designet butikken i senteret.

<sup>136</sup> *Reiselivsprosjektet* ble senere hetende *Nasjonale Turistvegar*. Jensen & Skodvin hadde flere oppdrag for prosjektet: *Liasand*, *Sognefjellet* (1997), *Vidsäterfossen*, *Gamle Strynesveg* (1997), *Mefjell*, *Sognefjellet* (1997), *Ropeid*, *Ryfylket* (2004) og *Gulbrandsjuvet* (2008).



Olav Jensen og Børre Skodvins arkitektursyn. Jensen trekker frem Sverre Fehn som en særdeles inspirerende lærer for studentene:

I started my education in 1978, at a time both Sverre Fehn and Christian Norberg-Schulz were teachers at the school. Especially Sverre Fehn was a very important teacher for us. During this time he had little work and was much present at the school.<sup>137</sup>

Jensen registrerer at det internasjonalt snakkes om en Oslo-skole innen arkitektur: "Many foreigners say there is an 'Oslo school' emerging in architecture these days. For us it is not so easy to recognize, we see all these offices as quite different, but we can definitely agree that there is some common ground among many of these offices."<sup>138</sup> De likhetene Jensen registrerer mellom arkitektene som fikk sin utdannelse under Sverre Fehn og Christian Norberg-Schulz (CNS), er blant annet en presis ferdighet i å identifisere stedets karakter. Det være seg om det er i et urbant eller ruralt landskap. Denne ferdigheten fører videre til, ifølge Jensen, at arkitektene oversetter denne stedsidentifikasjonen logisk til det enkelte prosjekt. En annen egenskap disse arkitektene har til felles er, ifølge Jensen, deres interesse for konstruksjonen, relasjonen mellom ulike strukturelle prinsipper og en interesse for ulike materialer og former. En siste felles egenskap er, ifølge Jensen, deres evne til å diskutere programmet for den enkelte oppgaven. Denne egenskapen mener Jensen arkitektene har lært fra nåværende rektor ved Arkitekt- og designhøgskolen i Oslo, Karl Otto Ellefsen.<sup>139</sup> Jensen & Skodvin har gjentatte ganger blitt sammenlignet med deres tidligere lærer Sverre Fehn. Som svar på hvordan de forholder seg til en slik sammenligning sier Jan Olav Jensen:

Det er hyggelig å bli sammenlignet med ham. For oss er det nok lett å se forskjellene, men det er klart at han hadde en enorm påvirkningskraft på oss. Han hadde et lynende klart intellekt og åpnet store områder i arkitekturen for nærmere studier. Det er ingen grunn til å legge skjul på at en hel generasjon norske arkitekter har tatt både et og flere syvmilssteg og jobber videre på mange av hans erkjennelser. Det betyr ikke at man må kopiere, men mange abstrakte temaer som han har lansert som det kan jobbes videre med. Det betyr jo også at arbeider som kommer ut av en slik påvirkning godt kan se helt annerledes ut enn det de han har tegnet.<sup>140</sup>

Jan Olav Jensen identifiserer som nevnt en del likhetstrekk mellom hans samtidige arkitekter. Et av disse var ferdigheten med å identifisere stedets karakter. Denne ferdigheten kan vi anta er inspirert av deres lærer Christian Norberg-Schulz' Heidegger-inspirerte fenomenologiske

---

<sup>137</sup> Jensen, Jan Olav: Arkitektens egne notater til et e-post intervju med journalisten Bae, Jun Hyang i tidsskriftet BOB interior architecture magazine (17.10.2007) Mottatt fra Jan Olav Jensen.

<sup>138</sup> Ibid.

<sup>139</sup> Ibid.

<sup>140</sup> Jensen, Jan Olav: e-post 24.4.2008

arkitekturteori.<sup>141</sup> CNS la blant annet vekt på stedet, stedets karakter og *Genius Loci* (stedets ånd) i sine teorier. Norberg-Schulz knytter stedet tett sammen med både individuell og nasjonal identitet. Siden annen verdenskrig, skriver CNS i boken *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*, har de fleste steder vært utsatt for et stedstap.<sup>142</sup> Stedstapet Norberg-Schulz identifiserte innebar også at bygningene verken var relatert til landskapet eller til et urbant hele. Han konstaterte at stedsbebyggelsen skjer punktvis og spredt, uten tilknytning til omgivelsene. Dette stedstapet knyttet CNS spesielt til to aspekter ved modernismen, som begge springer ut av en mangelfull forståelse av stedsbegrepet. Det første var den åpne planen, det andre var ideen om en internasjonal stil. Den åpne planen og rommenes sammenhengende kontinuitet minimaliserte skillet mellom ute og inne. Denne minimaliseringen kom i konflikt med den opprinnelige urbane strukturen.

Ønsket om en internasjonal stil på sin side, tok ikke hensyn til de regionale og lokale forholdene. Ifølge CNS kunne stedet derimot gjeninnføres ved at arkitektene ga bygninger og steder tilbake sin individuelle karakter. Norberg-Schulz diagnostiserte en splittelse mellom følelse og fornuft i den modernistiske arkitekturen. Derfor måtte modernismen utvides gjennom å finne stedets grunnstemning, og la hus og sted inngå i et samspill.<sup>143</sup> Som tidligere nevnt var CNS' fenomenologiske arkitekturteori influert av Heidegger. Hos Heidegger konstitueres stedet først når det bebygges. Elvebreddene fremstår først som bredder når en bro forbinder dem.<sup>144</sup> Dette er også CNS' fenomenologiske forståelse av stedet. Mennesket, bygningen og landskapet inngår hos CNS i en fundamental forening:<sup>145</sup> "Only when space becomes a system of meaningful space, does it become alive to us."<sup>146</sup> Den meningsfulle foreningen mellom menneske, bygning og landskap fremgår ikke som en "sum av sine deler, men er ett (...)."<sup>147</sup> Det for bygningskunstens ødeleggende stedstapet CNS identifiserte ved den modernistiske arkitekturens splittelse mellom fornuft og følelser, kunne opprettes, ikke

---

<sup>141</sup> Derrida har også tatt utgangspunkt i fenomenologien gjennom sin dekonstruksjon av fenomenologiske filosofer som Edmund Husserl og Martin Heidegger. Derrida benyttet blant annet et av Heideggers begrep *Destruktion* (fra boken *Being and Time*), som Derrida transformerte til sitt dekonstruksjonsbegrep. Bernasconi, Robert: "Heidegger" i Reynolds, Jack og Roffe, Jonathan: *Understanding Derrida*, Continuum, New York og London s, 2004. 121 – 122

<sup>142</sup> Norberg-Schulz, Christian: *Genius Loci: Towards a Phenomenology in Architecture*. Rizzoli International, New York, 1980 s. 189

<sup>143</sup> Lund, Nils Ole: *Arkitekturteorier siden 1945*. Arkitektens forlag, Århus, 2001 s. 221

<sup>144</sup> Ibid. s. 222

<sup>145</sup> Thiis-Evensen, Thomas: "Formen og helheten" i *Christian Norberg-Schulz. Et festskrift til 70-årsdagen*. Norsk arkitekturforlag, Oslo, 1996 s. 63

<sup>146</sup> Norberg-Schulz, Christian sitert i Hvattum, Mari: "Det instrumentelle og det monumentale" i *Christian Norberg-Schulz. Et festskrift til 70-årsdagen*. Norsk arkitekturforlag, Oslo, 1996 s. 51

<sup>147</sup> Thiis-Evensen, Thomas: "Formen og helheten" i *Christian Norberg-Schulz. Et festskrift til 70-årsdagen*. Norsk arkitekturforlag, Oslo, 1996 s. 63

ved å vende tilbake til historiske stiler, men ved en poetisk lesning av omgivelsene.<sup>148</sup> En slik poetisk lesning av omgivelsene finner CNS hos en annen av Jan Olav Jensen og Børre Skodvins lærere – Sverre Fehn.

Vi kan også anta at Sverre Fehn hadde sterk innflytelse på et annet fellestrekk Jan Olav Jensen identifiserer mellom arkitektene i den såkalte "Oslo-skolen": Deres interesse for konstruksjon, og relasjonen mellom ulike strukturelle prinsipper. I *Den nordiske paviljong* (1958 – 1962) i Venezia kan vi fornemme både den poetiske lesningen av stedet og hans vektlegging av den klare konstruksjonen. Tomten hvor *Den nordiske paviljongen* skulle plasseres, lå ved inngangen til Venezias eneste park. Paviljongens konstruksjon gir det arkitektoniske uttrykket. Taket består av et rutenett konstruert av kryssende meterhøye betongdragere. Dragerne hviler på hoveddragerne som løper fra rommets ene side til den andre. Hoveddragerne hviler på nordsiden mot en mur, mens de på sørsiden støttes av en fordoblet drager i betong på 2,10 m.<sup>149</sup> På tomten var det rester etter en gammel aveny. Fehn valgte å bevare trærne. Den enorme hoveddrageren deler seg i en Y når den støter på et stort platantré.<sup>150</sup> Det er gjort utstansinger mellom sekundærdragerne slik at noen trestammer vokser opp igjennom bygningen. Konstruksjonen er ikke fysisk skjult i Venezia-paviljongen. Glass-skyvedørene som utgjør veggene mot parken åpner seg opp og minimaliserer skillet mellom ute og inne. Det eneste vertikale elementet i paviljongen foruten trærne er en betongsøyle plassert der skyvedørene møtes.

Likhetstrekkene Jan Olav Jensen identifiserer hos en del av sine samtidige arkitekter har sitt utspring i deres utdannelse under markante størrelser i norsk arkitektur: Christian Norberg-Schulz og Sverre Fehn.

## 4.2 "DEKON"

I perioden Jan Olav Jensen og Børre Skodvin studerte og etablerte seg som arkitekter var den internasjonale arkitektursfæren preget av andre debatter og teorier. En av disse teoriene var dekonstruksjon. I 1988, året Børre Skodvin gikk ut av Arkitektthøgskolen, var det som beskrevet i kapittel 3, to hendelser som knyttet den algerisk-franske filosofen Jacques Derridas dekonstruksjon til en arkitektonisk retning som fikk navn etter filosofien. Børre

---

<sup>148</sup> Lund, Ole: *Arkitekturteorier siden 1945*. Arkitektens forlag, Århus, 2001 s. 221

<sup>149</sup> Norberg-Schulz, Christian: *Sverre Fehn. Samlede arbeider*. N. W. Damm & Søn, Oslo, 2003 s. 79

<sup>150</sup> Co, Francesco Dal: "Mellom jorden og havet. Sverre Fehns arkitektur" i Norberg-Schulz, Christian: *Sverre Fehn. Samlede arbeider*. N. W. Damm & Søn, Oslo, 2003 s. 14

Skodvin forteller at dekonstruktivistisk arkitektur var et stilideal for mange av studentene ved Arkitekthøgskolen i Oslo på 1980-tallet:

Sammen med postmodernismen var *dekon* et stilideal for mange av studentene ved AHO på 1980-tallet. Coop Himmelblau var det kontoret vi hørte mest om og så mest til. De foreleste blant annet i Oslo. Zaha Hadid ble herostratisk berømt gjennom sitt prosjekt "The Peak" i Hong Kong, men hun hadde fortsatt til gode å bygge noe. I mine kretser var det definitivt ansett å være mer stuerent å like dekon enn postmodernismen. Selv gjorde jeg noen nytteløse forsøk på å forstå Coop Himmelblaus prosjekter, det var noe fascinerende ved det komplekse uttrykket som pirret nysgjerrigheten.<sup>151</sup>

Børre Skodvin var interessert i den dekonstruktivistiske arkitekturen som student. Men selv om han var fascinert av Coop Himmelblaus prosjekter, var det vanskelig for han å forstå årsaken bak det komplekse formspråket. Han forteller videre at det synes som om disse arkitektene var en slags konstruksjonsromantikere: "(...) som dyrket konstruksjonen som uttrykk, men uten å føle seg forpliktet til å etablere en klar forbindelse mellom uttrykk og innhold."<sup>152</sup> Noe mer utydelig er Jan Olav Jensen, men heller ikke direkte avvisende omkring sitt tidligere forhold til dekonstruktivistisk arkitektur: "Mange studenter var meget opptatt av dette mens vi var studenter. Min interesse for arkitektur fra den tiden har blitt mer laber etter hvert, særlig gjelder det prosjektene som aldri var ment å skulle bygges."<sup>153</sup>

Jensen & Skodvin Arkitektkontor har utviklet en egen arbeidsmetode, som Jan Olav Jensen beskriver i artikkelen "Affinity".<sup>154</sup> Det kan synes som om denne arbeidsmetoden innebærer et prosessuelt forhold til konteksten og det enkelte prosjekt.

#### 4.3 DEN STYRENDE OG UKONTROLLERBARE PROSESSEN

Our architecture can be found where  
thoughts move faster  
than hands to grasp it<sup>155</sup>

- Coop Himmelblau

Jan Olav Jensen forteller i artikkelen "Affinity" om sitt første realisererte prosjekt.<sup>156</sup> Våren 1983 dro arkitektstudenten Jan Olav Jensen på studietur til India. Sammen med medstudenten Per Christian Brynhildsen fikk Jensen ganske tilfeldig i oppdrag å bygge et leprahospital for

---

<sup>151</sup> Skodvin, Børre: e-post 21.10.2008

<sup>152</sup> Ibid.

<sup>153</sup> Jensen, Jan Olav: e-post 21.10.2008

<sup>154</sup> Jensen, Jan Olav: "Affinity." Upublisert artikkel. Mottatt av Jan Olav Jensen. 2008

<sup>155</sup> Wolf D. Prix: "On the Edge" i Noever, P: *Architecture in Transition. Between Deconstruction and New Modernism*. Prestel, München s. 20, 1991

<sup>156</sup> Jensen, Jan Olav: "Affinity." Upublisert artikkel. Mottatt av Jan Olav Jensen. 2008

den norske evangeliemisjonen i Lasur. Arkitektstudentene, på henholdsvis 22 og 23 år, tegnet en bygning som de både ville og forventet skulle oppføres akkurat slik de hadde tenkt og tegnet den. Men slik gikk det ikke. Feil ble gjort og i tillegg brukte murerne ulike teknikker.

”There were deviations from plan and differences in expression which for a long while during construction were extremely frustrating.”<sup>157</sup> Under prosjektet begynte Jensen gradvis å sette pris på dette ukontrollerbare aspektet ved byggeprosessen: ”Gradually, and very slowly, I began to like these events – especially the personal contribution of the various craftsmen, the fact that one mason’s work was so clearly distinguishable from that of another.”<sup>158</sup>

Bygningens produksjonshistorie ble, ifølge Jensen, lesbar i *Leprahospitalet*: “(...) a fascinating history.”<sup>159</sup> Den kompleksiteten som bygningen ifølge Jensen synes å inneha på bakgrunn av den synlige produksjonshistorien, er det ikke mulig å lese av arkitektstudentenes tegninger. Den unge arkitektstudenten oppdaget at bygningen ikke ble slik han hadde tenkt og planlagt den. Tegningene han og medstudenten Per Christian Brynhildsen hadde utarbeidet ble ikke direkte overført til den realiserte bygningen. Murerne og bygningsarbeiderne tolket tegningene og satt sine egne spor i bygningen. Produksjonsprosessen ga bygningen sin form - uttrykket ble til i prosessen.

Bygningens endelige uttrykk ble derfor resultat av selve bygningsprosessen. Er det mulig å se denne arkitektoniske prosessen i lys av Derridas tanker om den fraværende forfatter? Derrida mente at både sender og mottaker av en tekst var fraværende:

To be what it is, all writing must, therefore be capable of functioning in the radical absence of every empirically determined receiver in general. And this absence is not a continuous modification of presence, it is a rupture in presence, the ‘death’ or the possibility of the ‘death’ of the receiver inscribed in the structure of the mark (...) What holds for the receiver holds also, for the same reasons, for the sender or producer.<sup>160</sup>

For Derrida er skrift et alt-inkluderende begrep. Det vil si at de egenskaper Derrida tilskriver skriften også omfatter arkitekturen (og alle andre tegn). Dette fører til at, om vi følger Derrida, vil ikke bare brukeren eller betrakteren av det arkitektoniske produktet være fraværende. Det samme gjelder for arkitektene. Hvordan forløper en arkitektonisk produksjonsprosess der arkitekten er fraværende? Arkitektstudentene Jan Olav Jensen og Per

---

<sup>157</sup> Ibid. s. 2

<sup>158</sup> Ibid. s. 2

<sup>159</sup> Ibid. s. 2

<sup>160</sup> Derrida, Jacques: ”Signature, Event, Context” i *Glyph 1*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1977 s. 180

Christian Brynhildsen oppdaget at de ikke hadde full kontroll over den realiserte bygningens endelige uttrykk - det ble derimot til under byggeprosessen. Bygningen fikk sitt uttrykk som følge av tilblivelsesprosessen. I løpet av byggeperioden innså arkitektene at tankene bak tegningene aldri ville bli direkte overført i bygget. En lærdom av denne erfaringen var at de i fremtiden tok høyde for tilblivelsesprosessens innvirkning på bygget, og la arbeidet sitt opp etter dette. Vektleggingen av det tilfeldige og prosessuelle kan kanskje beskrives som en dekonstruktiv pregning. Denne prosessuelle tilnærmingen til byggeoppgaven finner vi igjen i en rekke av Jensen & Skodvin Arkitektkontors arbeider.

#### 4.4 DEN TILFELDIGE OG LANDSKAPSSTYRTE PROSESSEN

Et eksempel på Jensen & Skodvin Arkitektkontors prosessuelle arbeidsmetode finner vi i *Liasanden rasteplass*. Jan Olav Jensen trekker selv frem *Liasanden rasteplass* (1997) som et avgjørende prosjekt i Jensen & Skodvins produksjon.<sup>161</sup> Det var under arbeidet med dette prosjektet arkitektene fant en annen type prosessuell tilnærming til stedet og prosjektet:

Liasanden lay-by along the Sognefjell road represents an insight that has influenced most of our later projects in one way or another. It is a project that is dear to us, and may be the work we would consider our most important, in the sense that it the intellectual ancestor of a lot of later work, even if this appears to be very different. What we understood in this project was that an idea can be a complete architectural idea, but still be without a specific shape or configuration. The exact same architectural idea would for instance have different resulting configuration on different sites.<sup>162</sup>

Dette prosjektet var, ifølge Jensen, avgjørende for deres forhold til den arkitektoniske prosessen og tilnærmingen til det enkelte prosjektet gjennom begreper som: "(...) originals versus copies, of geometric uniqueness, of architecture that by definition could not be copied exactly, even if using identical instructions many times in a row."<sup>163</sup> Det synes som om dette prosjektet var avgjørende for JSAs erkjennelse om at de ikke kunne tenke og tegne et realisert prosjekt fullt ut. I forbindelse med oppføringen av rasteplassen på Liasanden lot de stedets topografi styre byggeprosessen. Ideen for rasteplassen på Sognefjellet ble unnfanget sommeren 1995, rett før Jensen & Skodvin Arkitektkontor åpnet. I *Liasanden rasteplass* ønsket arkitektene å beholde kvalitetene i henhold til lyset og rommet som man kan erfare i en

---

<sup>161</sup> Jensen, Jan Olav: "Affinity." Upublisert artikkel. Mottatt av Jan Olav Jensen, 2008 s. 3

<sup>162</sup> Jensen, Jan Olav: Arkitektens egne notater fra et mail-intervju med journalisten Jun Hyang Bae i tidsskriftet BOB interior architecture magazine. 17.10.2007. Mottatt av Jan Olav Jensen.

<sup>163</sup> Ibid.

skog. De utelukket både sprengning og graving, og alle inngrep var ifølge Jensen "(...) pure additions."<sup>164</sup>

Arbeidstegningene til prosjektet ble gjort på stedet. Først plasserte arkitektene ut 400 trepinner på tomten, som senere ble benyttet til å lage et digitalt kart over tomten. I etterkant benyttet de dette kartet for å lage mer nøyaktige tegninger. Entreprenøren på sin side benyttet de oppsatte trepinnene som en form for "arbeidstegning." Det kan virke som om den erkjennelsen Jensen hadde hatt i forbindelse med oppføringen av *Leprahospitalet* – at produksjonsprosessen ville sette sitt preg på bygningen - førte til at Jensen & Skodvin i sin arbeidsmetode laget et rom for produsenten. Uten tomten, skriver Jensen, "(...) the architectural idea is nevertheless complex and advanced, but has no exact configuration."<sup>165</sup> Under arbeidet med dette prosjektet oppdaget arkitektene at en idé kan være en fullstendig arkitektonisk idé, selv om den ikke har "(...) a definite shape or configuration."<sup>166</sup>

Denne prosessuelle tilnærmingen til stedet eller tomten finner vi også i deres kanskje mest kjente arbeid; *Mortensrud kirke*, ferdigstilt i 2002 og situert i drabantbyen Mortensrud i Oslo. Ifølge Jensen er kirkebygget nærmest en fortsettelse av tomten. Også her utelukket arkitektkontoret sprengning og graving på tomten. Kun et tynt lag av jord ble fjernet før bygging. Kirken fikk sin form basert på naturelementene som allerede var på plassen: "Some of the rock formations emerge like islands in the concrete floor of the church, between the congregation and choir."<sup>167</sup> Spenningen mellom kirkens funksjon og ønsket om et stille, selvrefererende rom ble sammen med en rekke selvpålagte hindringer bevisst valgt som designstrategi. Målet var å "(...) architecturally 'disturb' a process (...) which otherwise would have been heavily laden with conventional and historical references."<sup>168</sup> Denne arkitektoniske forstyrrelsen av en prosess med mange involverte parter, innebar blant annet at arkitektene bestemte at en rekke trær som sto på tomten skulle bevares. Håndverkene ble *med-formere* i muringen av bruddstensmurene. Jensen & Skodvins instruksjoner omhandlet kun største og minste mål på steiner og fuger.<sup>169</sup> Slik som i *Leprahospitalet* fikk murene sitt uttrykk som en følge av håndverkernes individuelle teknikk.

---

<sup>164</sup> Jensen, Jan Olav: "Affinity." Upublisert artikkel. Mottatt av Jan Olav Jensen, 2008 s. 4

<sup>165</sup> Ibid. s. 4

<sup>166</sup> Ibid. s. 4

<sup>167</sup> Ibid. s. 6

<sup>168</sup> Jensen, Jan Olav: "Affinity." Upublisert artikkel. Mottatt av Jan Olav Jensen, 2008 s. 6

<sup>169</sup> Mikkelsen, Ingvar: "Knut Knutsen 100 år" i *Arkitektnytt* 3.2.2004

<http://www.arkitektnytt.no/page/page/preview/10831/news-4-55.html> (10.9.2008)

## 4.5 ORIGINALER VERSUS KOPIER

Den prosessuelle tilnærmingen til stedet, tomten eller konteksten medfører ifølge Jensen at verkene deres innehar arkitektoniske uttrykk som ikke lar seg kopiere direkte:

On a general level we are interested in how architectural expressions can become originals which might not be copied exactly, like with the Liasanden lay-by and aspects in several other projects. We see this as an interesting current architectural, intellectual and cultural task that might not yet be fully solved or understood.<sup>170</sup>

Den originaliteten arkitektene ser i sine egne arbeider setter Jensen opp mot det han kaller de *ikke*-prosessuelle eller *ikke*-kontekstuelle arkitektenes *noteark-arkitektur*. Denne noteark-arkitekturen baserer seg på presise instruksjoner i form av arkitektenes arbeidstegninger som viser hvordan det skal bli til slutt. Der bygningen kan oppføres hvor som helst og i ubegrenset antall etter arkitektens oppskrift.

I en artikkelserie trykket i *Artforum* mellom 1980 og 1981, identifiserer den dekonstruktive arkitekten Bernard Tschumi denne tendensen. I artikkelen "Architecture and Limits II" beskriver han arkitekturens grenser. Han identifiserer en tendens i den vestlige samtidsarkitekturen, der arkitekter som Raimond Abraham og Peter Eisenman går over disse selvpålagte arkitektoniske grensene. Denne arkitekturen mener han er blitt kritisert for dens; "(...) lack of practicality, their iconoclasm or for being out of touch with architectural practice."<sup>171</sup> Ifølge Tschumi skaper disse arkitektene en arkitektur som ikke oppfordrer til etterfølgere;

They do not encourage blind followers by proposing 'how to design a house' or 'how to reconstruct the city,' with simple rules and well-drawn instructions. On the contrary, they each attempt to push back the limits architecture bears upon itself.<sup>172</sup>

Den nye arkitektoniske tendensen Tschumi viser til, designer arkitektur som ikke lar seg kopiere eksakt. Ifølge Jensen er det den prosessuelle og kontekstuelle tilnærmingen til det enkelte prosjektet, som medfører at arkitekturen de skaper ikke oppfordrer til kopiering. Den såkalte noteark-arkitekturen sammenligner Jensen med komponister, som for eksempel Mozart. Deres symfonier kan bli oppført et uendelig antall ganger om en har tilgang til notene. Den prosessuelle arbeidsmetoden sammenligner Jensen med en improviserende jazzmusiker. Verket blir laget der og da uten presise instruksjoner som produsenten må rette seg etter. Forsøk på å reprodusere slike verk direkte er umulig. Resultatet av et slikt

---

<sup>170</sup> Jensen, Jan Olav: "Affinity." Upublisert artikkel. Mottatt fra Jan Olav Jensen. 2008

<sup>171</sup> Tschumi, Bernard: "Architecture and Limits II" (*Artforum* 19, no. 7, 1981) i Nesbitt, Kate: *Theorizing a new Agenda for Architecture. An Anthology of Architectural Theory 1965 – 1995*. Princeton Architectural Press, 1996 s. 160

<sup>172</sup> Ibid



reproduksjonsforsøk vil alltid bli ulikt originalen. Dette ligger, ifølge Jensen, i prosessens natur.<sup>173</sup>

Den originaliteten Jensen anser at deres prosessuelle arkitektur innehar kan slik sammenlignes med bygninger som for eksempel Frank O. Gehrys *Guggenheim* (1991-1996) i Bilbao som med sin organiske, bølgende form og titanplatekledd eksteriør ikke oppfordrer imitatorer eller etterfølgere.

---

<sup>173</sup> Jensen, Jan Olav: "Affinity." Upublisert artikkel. Mottatt fra Jan Olav Jensen. 2008

## KAPITTEL 5: PÅ SPORET AV DEN TAPTE VEGG

I kapittel 3 ble det redegjort for noen momenter ved Jacques Derridas filosofiske kritikk, under navnet dekonstruksjon. I dette kapitlet vil Derridas filosofi bli benyttet for å belyse noen momenter ved Jensen & Skodvin Arkitektkontors arbeider ved *Norsk Design- og Arkitektursenter*. Kapitlet starter med en beskrivelse av veggen i Utstillingshallen i *DogA*. Deretter beskrives Jensen & Skodvin Arkitektkontors arbeidsmetode i *DogA*. Under overskriften ”5.3 På sporet etter hvit støy” diskuteres arkitektenes behandling av de eksisterende flatene i *DogA* opp mot Derridas forståelse av det kausale tegnet *spor*. Deretter blir det estetiske uttrykket i *DogA* sett i lys av Derridas og dekonstruksjonens forhold til ruinen og konstruksjonen. Under overskriften ”Nye lag” beskrives de nye tilføyelsene i bygningen, før palimpsestbegrepet benyttes for å beskrive arkitektenes forhold til bygningens historie. Kapitlet avsluttes så med en tale holdt av tidligere miljøvernminister Helen Bjørnøy ved åpningen av utstillingen Transform 06. Med denne talen som bakgrunn diskuteres Derridas formening om det originale og opprinnelige.

### 5.1 SKRIFTEN PÅ VEGGEN

Vi har veggen foran oss. Over oss er den opprinnelige takkonstruksjonen synlig. Bak oss er buevinduer med utsikt mot *Jakob kirke*. Men foran oss er nordveggen i utstillingshallen. Øverst på veggen trer et geometrisk mønster av teglstein frem som en frise der pussen er fjernet. Andre steder er pussen beholdt, men vi kan se spor etter sammenhengende teglbånd over og under frisen. Vi kan se spor etter tidligere åpninger. En gjenmurt dør over nye aluminiumsdører innerst i rommet er spor etter tidligere inngrep. Flere rektangulære felt vitner om at tidligere åpninger er murt igjen og pusset. I et halvannen meter høyt felt nederst på veggen er det spor etter fjernede fliser. Noen hvite, glaserte fliser står igjen som fragmenter etter det som har vært et sammenhengende flisebånd. Materialene som er benyttet tilsvarer det pussete teglet som møtte arkitektene. Med sine fragmenter og spor har veggen et ruinaktig preg.

### 5.2 DOGA SOM PROSESS

Jensen & Skodvin anså ombyggingen av den fraflyttede transformatorstasjonen i Hausmannsgate 16 som tre ulike prosjekter. Det første var behandlingen av de eksisterende

flatene. Det andre var etableringen av nye åpninger, mens det tredje var adderingen av nye elementer i bygningen.<sup>174</sup>

Vi skal først nærmere inn på det første prosjektet deres; behandlingen av de eksisterende flatene. Behandlingen av den eksisterende bygningsmassen har arkitektene kalt ”arkitektonisk tarmskylling.”<sup>175</sup> I *DogA* benyttet arkitektene seg av ulike teknikker for å få en kompleks vegg i utstillingshallen, som er situert i den eldste delen av bygningen. En vesentlig del av arbeidet deres var, ifølge Jensen, å fjerne de lagene som de anså skjulte informasjon.

Arkitektene ga murerne instruksjoner om å banke på veggene med hendene. Der de kunne finne grensen mellom god og dårlig puss, ble den dårlige pussene fjernet, ”(...) the result was left just like that, without further repairs.”<sup>176</sup> Resultatet har ifølge arkitektene gitt den gamle veggene en naturlig kvalitet: ”(...) it attains the same kind of critical precision one finds in nature.”<sup>177</sup> En nærmere gjennomgang av deres behandling av veggene, viser at en komplisert og mangfoldig arbeidsmetode har vært i bruk for å få fram denne *naturligheten*. Foruten å fjerne den dårlige pussene, har blant annet deler av veggene blitt rensset med et kjemisk middel. Gamle åpninger er blitt murt igjen med tegl, puss er påført og kobberbeslag er blitt patinert.

Som vi så ovenfor innså Jensen på sitt første arkitektoppdrag at arkitekten ikke hadde full kontroll over det endelige resultatet. Uavhengig av arkitektens tanker og tegninger, ble bygningens uttrykk bestemt av de tilfeldighetene som ligger i byggeprosessen. En murer benyttet en annen teknikk enn den neste. Denne åpenbaringen fra studietiden medvirket til at tilfeldighetsaspektet ved byggeprosessen ble en sentral del av Jensen & Skodvin Arkitektkontors arbeidsmetode og designfilosofi.

I likhet med Derridas forfatter, hvis mening skapes i selve skriveprosessen, får det arkitektoniske objektet sin form i tilblivelsesprosessen. Prosessen gir uttrykket. Produsenten, det være seg arkitekten eller håndverkeren, har ikke full kontroll over produktet, fordi tilblivelsesprosessen selv influerer produktet vel så mye som produsenten selv gjør. Arkitekten blir selv betrakter. Eller slik Derrida så poetisk sier det på vegne av alle produsenter:

---

<sup>174</sup> Jensen, Jan Olav sitert i Stokke, Perann: ”Hausmannsgate 16 – Jungel i by.” Artikkel mottatt av Jan Olav Jensen (*Bulletin* nr. 1, 2005)

<sup>175</sup> Ibid.

<sup>176</sup> Jensen, Jan Olav: ”Affinity.” Upublisert artikkel. Mottatt av Jan Olav Jensen. s. 7, 2008

<sup>177</sup> Ibid. s. 7

(...) before me the signifier on its own says more than I can believe that I meant to say, and in relation to it, my meaning to say is submissive rather than active.<sup>178</sup>

Hva arkitektene måtte tenke eller tegne er, om vi følger Derrida, underordnet selve prosessen. Det er i produksjonsprosessen formen blir til. Bygningen blir, om vi følger Derrida, autoriteten – ikke arkitektene. Bygningen innehar noe mer enn arkitektene opprinnelig hadde tenkt. Arkitektene har altså ikke (absolutt) autoritet over bygningens endelige form.

### 5.3 PÅ SPORET ETTER HVIT STØY

He was so good that he could draw sound.<sup>179</sup>

- Sverre Fehn

Kan Derridas tanker om det kausale tegnet *spor* ha relevans i møtet med veggen i utstillingshallen i *DogA*, og det som Jensen & Skodvin kaller *hvit støy*?

Jensen & Skodvin har hatt et uttalt mål om å bevare visuelle henvisninger til alle tidsepoker i bygget, i motsetning til å restaurere det til en bestemt tidsepoke. Dette kaller de *hvit støy*,<sup>180</sup> et begrep som viser til alle frekvensene i den hørbare skalaen.

Det vi har gjort er på en måte det motsatte av å restaurere et hus. (...) Å restaurere betyr å sette en bygning tilbake til en valgt tidsepoke. Vi har snarere villet at alle bygningens tidsepoker skal være synlige *samtidig*. Det er det jeg mener med "white noise", som i musikken står for alle tonene i det hørbare spekteret på én gang.<sup>181</sup>

I og med at hvit støy inneholder hele frekvensområdet på en gang, og ikke skiller mellom nivåer er den uforståelig. Den kommunikative forbindelsen er brutt. Begrepet viser altså til ikke-kommunikasjon, til entropien. I denne sammenhengen kan vi diskutere om motsetningsparet *distraction* og *attention*<sup>182</sup> kan være av betydning. I et moderne massekommunikativt samfunn bombarderes vi hele tiden med forskjelligartede og konkurrerende sanseinntrykk. Derfor må vi, for å kunne fokusere, sile vekk en hel del av det som til enhver tid befinner seg innenfor vårt oppmerksomhetsfelt. Arkitektkontoret forteller at de bevisst har unnlatt å sile vekk slike ting. Distraksjoner - hvit støy - får lov å være. Det er

---

<sup>178</sup> Derrida, Jacques (*Positions*, 1981) sitert i Harland, Richard: *Superstructuralism. The Philosophy of Structuralism and Post-Structuralism*. Methuen 1987 s. 131-132

<sup>179</sup> Fehn, Sverre sitert i Jensen, Jan Olav: "Affinity." Upublisert artikkel. Mottatt fra Jan Olav Jensen. 2008 Sitatet viser til en forelesning der Sverre Fehn omtaler Le Corbusier og hans arbeider med *Great Hall* i Chandigarh (1953 – 1963).

<sup>180</sup> Jensen intervjuet av Eggen, Torgrim: "White Noise." Artikkel mottatt fra Jan Olav Jensen, (*Forum* nr. 1, 2005)

<sup>181</sup> Ibid.

<sup>182</sup> Crary, Jonathan: *Suspensions of perception. Attention, Spectacle and Modern Culture*. MIT Press, 2001 s. 46

spesielt utstillingsveggen som Jensen omtaler på denne måten. Han kaller det også for *naturvegg* eller *jungel*.<sup>183</sup>

Det er mulig at modernismens hvite gallerivegg, som på en og samme gang viser alle lysspekterets farger og derfor ingen, er et bedre eksempel på denne ikke-kommunikasjonen eller bakgrunnsstøyen. I kontrast har den ekspressive stilen til arkitekter som Peter Eisenman og Zaha Hadid blitt kritisert for at museumsbygningene deres tar for stor dominans i forhold til objektene som skal utstilles.<sup>184</sup> Den dekonstruktivistiske arkitekturen snudde opp ned på den modernistiske dogmen om at form skal følge funksjon. Funksjonen oppstår isteden av formens deformasjon.<sup>185</sup> Eisenman forklarer sitt forhold mellom arkitektur og den utstilte kunsten i forbindelse med byggingen av *Wexner Center for the Arts*:

Now when I did a museum for the Wexner Center in Columbus, Ohio, I said, 'We have to exhibit art, but do we have to exhibit art the way art has been traditionally exhibited, that is, against a neutral background? Because,' I said, 'You know, art has always been critical of life, that is what gave art its potency, its poetry. And architecture should serve art, in other words, be a background for art? Absolutely not,' I said, 'Architecture should challenge art and this notion that it should be a background'.<sup>186</sup>

Eisenman mener at utstillingsarkitekturen ikke nødvendigvis skal fungere som en nøytral bakgrunn for kunsten. I forbindelse med utstillingshallen i *DogA* fikk også Jan Olav Jensen spørsmål om veggens kompleksitet ville korrespondere med dens funksjon som utstillingsbygg:

Vi kunne selvsagt ha forvandlet huset til en hvit boks. Slik jeg ser det ville det nesten vært som å lobotomere bygningen. Da hadde vi fjernet all lidenskap, historie og tilstedeværelse. Mange har stilt spørsmål om ikke særlig utstillingshallen burde være mer nøytral. Altså en hvit boks. Jeg vet ikke helt – jeg kjenner personlig en del kunstnere, og det er mange av dem som liker å stille ut i gamle fabrikkhaller, i rom som er mer uttrykksfulle enn de polerte og uskyldsrøne.<sup>187</sup>

I boken *Inside the White Cube* drøfter kritikeren Brian O'Doherty antagelsen om at den hvite galleriveggen er en nøytral bakgrunn. Med sin påtatte nøytralitet, sier O'Doherty, hevder også

---

<sup>183</sup> Jensen intervjuet av Eggen, Torgrim: "White Noise." Artikkel mottatt fra Jan Olav Jensen, (*Forum* 2005/01)

<sup>184</sup> Kritikken mot Hadid påpekes i Greub, Thierry: "Museene på begynnelsen av det 21. århundre: Spekulasjoner" i Greub, Suzanne og Greub, Thierry: *Museer i det 21. århundre. Ideer, prosjekter, bygninger*. Prester, München, s. 10, 2008. Kritikken mot Eisenman beskriver arkitekten selv i artikkelen Eisenman, Peter "Strong Form, Weak Form" i Noever, Peter (ed) *Architecture in Transition: Between Deconstruction and New Modernism*, Prestel, München, 1991 s. 39

<sup>185</sup> Lund, Nils-Ole: *Arkitekturteorier siden 1945*, Århus, 2001 s. 196

<sup>186</sup> Eisenman, Peter: "Strong Form, Weak Form" i Noever, Peter (ed.) *Architecture in Transition: Between Deconstruction and New Modernism*, Prestel, München, 1991 s. 39

<sup>187</sup> Jensen, Jan Olav intervjuet av Eggen, Torgrim: "White Noise." Artikkel mottatt fra Jan Olav Jensen (*Forum* nr. 1, 2005)

den minimale, hvite kubens seg – selv om den erklærer å ikke hevde noe.<sup>188</sup> På 1960-tallet var det, ifølge O'Doherty, flere kunstnere som ønsket seg ut av den hvite kubens, som de påsto sto for en påtatt politisk nøytralitet. Det hvite lukkede gallerirommet med kunstig belysning ble ansett som et forsøk på å skille kunsten fra de politiske realitetene i verden utenfor. Som O'Doherty påpeker, ble den hvite kubens koblet til elitisme. Kunsten ble stilt ut som dyre varer i en hvilken som helst butikk.<sup>189</sup> I deres ombygging av *DogA* viser også Jensen at de har et reflektert forhold til tanken bak det hvite, velordnede og nøytrale utstillingsrommet:

I det hele tatt er det blitt noe udannet ved denne bygningen som appellerer til meg. Jeg synes det passer til et senter som – tross alt – blir betraktet som en institusjon for borgerlig dannelse.<sup>190</sup>

Kunstnere som protesterte mot elitismen og kommersialiseringen av kunsten, flyttet kunsten sin ut av det lukkede hvite gallerirommet og over i nedlagte fabrikkhaller og industrilokaler. I motsetning til å omdanne den nedlagte transformatorstasjonen til en hvit kube, behandlet Jensen & Skodvin veggene på ulike måter slik at den fremstår full av arr, sår og *spor*.

I *DogA* kan vi se spor av den fjernede mezzaninen, og spor etter dører og vinduer, som er murt igjen. Enkelte steder er keramiske fliser fjernet, puss er banket vekk og rustent armeringsjern stikker ut av betongbjelker. Om vi leser disse sporene som et tradisjonelt årsaksbestemt tegn, vil vi kunne lese dem som ”delvise veggmotiv”, ”delvise gulvmotiv” eller lignende. Veggen med sin rå kompleksitet kan vitne om den nedlagte industridriften i bygningen. Men det er ikke gammel industrivirksomhet arkitektene ønsker at bygningen skal uttrykke. Jensen sier: ”Slik jeg betrakter det, har bygningen en intens, kompakt historie som ikke uten videre lar seg verbalisere. Den har ikke narrativ, men har struktur mer som informasjonsmengden i en hjerne eller en databank.”<sup>191</sup>

Som beskrevet i kapittel 3 finner vi en annen måte å lese sporene på hos Derrida. I følge Derrida er: ”(...) the trace not a simple self-sufficient thing, but an absence to something else.”<sup>192</sup> Dette er ikke ulikt hvordan en datamaskin, som Jensen refererer til i sitatet over, fungerer. En datamaskin kommuniserer gjennom 0-tall (fravær av spenning) og 1-tall (spenning på). Fraværet fordrer nærvær, nærvær fordrer fravær også videre. Det er forskjellen

---

<sup>188</sup> O'Doherty, Brian: *Inside the White Cube: the Ideology of the Gallery Space*. The Lapis Press, 1987 s. 25

<sup>189</sup> Ibid.

<sup>190</sup> Jensen, Jan Olav intervjuet av Eggen, Torgrim: ”White Noise.” Artikkel mottatt fra Jan Olav Jensen, (*Forum* nr. 1, 2005)

<sup>191</sup> Ibid.

<sup>192</sup> Harland, Richard: *Superstructuralism. The Philosophy of Structuralism and Post-Structuralism*. Methuen, 1987 s. 148

mellom null og ett som er poenget, og som gir mulighet for mening. Uten null får man kun en uendelig og meningsløs tilstand av ett-tall.

Selv om vi gjenkjenner sporet i veggen for eksempel som et tidligere gulv, er det ikke denne deduksjonen fra tegn til årsak som Derrida ønsker. Det er heller ikke dette Jan Olav Jensen ønsker. På spørsmålet om hva de ønsket bygningen skulle kommunisere, svarte arkitekten:

Generelt vil jeg si at mest mulig skulle komme frem samtidig, og ikke som narrativer, men som *kompleks samtidig informasjon*, der hypotesen var at det til slutt kunne nærme seg en grad av kompleksitet som ligner på natur. Det var ikke viktig for oss at bygget skulle kommunisere sin tidligere funksjon.<sup>193</sup>

Hos Derrida er sporet et tegn på lik linje med andre tegn, og går som sådan inn i en runddans av tegn som refererer til andre tegn. Noe av den samme tankegangen kan det synes at arkitektene har hatt i forbindelse med ombyggingen av Hausmannsgate 16 når Jensen omtaler bygningen som en samling ”kompleks samtidig informasjon.” En tradisjonell måte å lese sporene på, som en til en-referanser til bestemte tidligere eksistenser eller hendelser, strekker ikke til verken ifølge Derrida, eller i vårt møte med utstillingshallen i *DogA*. Der man aner spor etter industrien kan det like gjerne være at murerne har banket bort fliser og puss under transformeringen av bygget. Der vi aner spor etter bygningens aldersforfall, er det sannsynligvis en *arkitektskapt nedbryting* som har funnet sted.

## 5.4 RUINEN

There's a fascination frantic  
In a ruin that's romantic;  
Do you think you are sufficiently decayed?<sup>194</sup>

Veggene i Maskinhallen, den nåværende utstillingshallen har blitt behandlet på ulik måte slik at de har fått et estetisk uttrykk, som gjør at de ser langt eldre ut, og innehar mer patina enn både de opprinnelige veggene og alderen skulle tilsi. Behandlingen av de opprinnelige veggene og betongkonstruksjonene kan slik sies å være en form for menneskeskapt nedbrytning. Etter ombyggingen fremstår bygget som langt mer forfallent enn da arkitektene møtte det første gang. Mot denne arkitektskapte nedbrytingen står de kontrasterende nye elementene, med sin glatte finish. På tross av at materialene i de nye elementene i stor grad kan gi assosiasjoner til industrien og industriell produksjon, har de en helt annen utførelse enn bygningens opprinnelige konstruksjon. Jan Olav Jensen påpeker at de nye elementene står i

<sup>193</sup> Jensen, Jan Olav: e-post 24.4.2008. Min utheving.

<sup>194</sup> Gilbert, W. S. og Arthur Sullivan: *The Mikado* 1885 Akt 2 Nr. 12 Duett mellom Koko og Katisha. Sitert i Wind, ”Two Notes on the Cult of Ruins” i *Journal of the Warburg Institute* Vol. 1, No. 3, 1938 s. 260

kontrast til den ruinlignende eksisterende bygningsmassen: "The new additions inside are constructed with primitive and very simple Cartesian geometries, making them stand out in a *ruin-like* enviroment (...)." <sup>195</sup> Ruiner, det være seg bygg som har gjennomgått en nedbrytning av naturen eller er bevisst ødelagt, representerer en kombinasjon av menneskeskapte former og tilfeldighet. <sup>196</sup>

Det kan synes som om selve dekonstruksjonsbegrepet er dekkende for arkitektenes nedbrytning av den eksisterende konstruksjonen. Dekonstruksjon er, som vi husker, sammensatt av konstruksjon, som betyr å bygge opp, og forstavelsen de-, på norsk avkonstruksjon - det å bygge ned.

I forkant av byggestart formulerte Jensen & Skodvin et sett regler for deres prosjekt i Hausmannsgate 16: "Vi bestemte oss for å betrakte bygningen som natur, som jungel eller som ruin." <sup>197</sup> Derrida var også opptatt av ruinen. I en åpen brevveksling mellom filosofen Jacques Derrida og arkitekten Peter Eisenman <sup>198</sup> blir arkitekten satt på plass av filosofen:

(...) the following lines from you that were already anticipating my questions: "I never talk about deconstruction. Other people use that word because they are not architects. It is very difficult to talk about architecture in terms of deconstruction, because we are not talking about the ruins or fragments. The term is too metaphorical and too literal for architecture. Deconstruction is dealing with architecture as a metaphor, and we are dealing with architecture as a reality (...) I believe that poststructuralism is basically what I mean by postmodernism. In other words, postmodernism is poststructuralism in the widest sense of the word." I certainly believe that I would *not* subscribe to *any* of these statements, to *any* of these 7 sentences, neither to 1 nor to 2 nor to 3 nor to 4 nor to 5 nor to 6 nor to 7 <sup>199</sup>

Derrida reagerte på et intervju med Peter Eisenman i et spansk tidsskrift. Som vi ser er filosofen dypt uenig med arkitekten, både i påstand 1, 2, 3, 4, 5, 6 og 7. Et moment Eisenman tar opp her er dekonstruksjonens forhold til ruiner og fragmenter. Arkitektur, sier Eisenman,

---

<sup>195</sup> Jensen, Jan Olav: "Affinity." Upublisert artikkel. Mottatt fra Jan Olav Jensen. Min utheving. 2008

<sup>196</sup> Zucker, Paul: "Ruins – An Aesthetic Hybrid" i *The Journal of Aesthetics & Art Criticism*. Vol. 20. nr. 2, 1961 s. 119

<sup>197</sup> Jensen, Jan Olav intervjuet av Eggen, Torgrim: "White Noise." Artikkel mottatt fra Jan Olav Jensen, (*Forum* nr. 1, 2005)

<sup>198</sup> Derridas brev ble skrevet og lest inn på lydbånd. Lydbåndet ble avspilt på en konferanse "Postmodernism and Beyond: Architecture as the Critical Art of Contemporary Culture" avholdt ved Universitetet i California i oktober 1989. Brevet fra Derrida og svaret fra Peter Eisenman: "Post/El Cards: A reply to Jacques Derrida" ble begge trykket i *Assemblage* No. 12 i august 1990. Derridas irretesettelse av Eisenman var ifølge Neil Leach årsaken til at Eisenman distanserer seg fra å bli tilknyttet dekonstruksjonen. Leach, Neil: "Arvet från Derrida" i Gromark, Sten og Nilsson, Fredrik (red),: *Utforskande Arkitektur* Chalmers, 2006 s. 11

<sup>199</sup> Derrida, Jacques: "A Letter to Peter Eisenman" i *Assemblage*, nr. 12, 1990 s. 12 - 13



handler ikke om ruiner og fragmenter. Men ifølge Derrida kan man spørre seg om ikke ruinen er iboende ethvert ferdig byggverk.<sup>200</sup>

(...) if all architecture is finished, if therefore it carries within itself the traces of its future destruction, the already past future, future perfect, of its ruin, according to methods that are each time original, if it is haunted, indeed signed, by the spectral silhouette of this ruin, at work even in the pedestal of its stone, in its metal or its glass, what would again bring the architecture of 'the period' (just yesterday, today, tomorrow; use whatever words you want, modern, postmodern, post-postmodern, or amodern, etc.) back to the ruin, to the experience of 'its own' ruin?<sup>201</sup>

Jensen & Skodvins behandling av de eksisterende flatene i *DogA*, kan kanskje sies å avdekke bygningens iboende ruin. Denne *arkitektskapte nedbrytningen* medfører også at bygningens skjulte konstruksjoner er gjort synlige. Himlingen er fjernet, slik at takbjelkene står synlige igjen. Pussen er tatt vekk over teglbygningens bærevegger, slik at de bærende elementene vises. I betongelementene fra 1940-tallet vises armeringsjernene, slik at også betongens konstruksjon er blottet. Det er den skjulte konstruksjonen dekonstruktøren Derrida ønsker å synliggjøre:

Now the concept of deconstruction itself resembles an architectural metaphor. It is often said to have a negative attitude. Something has been constructed (...), and along comes the deconstructor and destroys it stone by stone, analyses the structure and dissolves it. Often enough this is the case.<sup>202</sup>

Derrida er opptatt av den skjulte strukturen som gjør selve arkitekturen mulig.

Jensen & Skodvin Arkitektkontor er opptatt av materialenes morfologiske og strukturelle egenskaper. Denne interessen, forklarer Jensen, gir dem et ikke-kulturelt forhold til hvordan materialet eller objektet fungerer:

On the level of vocabulary we are interested in the morphological and structural properties of different materials and objects we use to construct our projects. This is of interest to us mostly because it gives what one might like to call non-cultural or

---

<sup>200</sup> Neil Leach mener at Derrida i sin irettesettelse av Eisenman mente at dekonstruksjon ikke omhandler ruiner og fragmenter. Leach har til en viss grad rett i denne påpekningen – dekonstruksjon er ikke lik destruksjon, men Derrida klargjør selv i brevet til Eisenman sin forståelse av ruinens plass i dekonstruksjonen og arkitekturen, noe som det påfølgende sitatet viser. Derrida, Jacques: "A Letter to Peter Eisenman" i *Assemblage*, Nr. 12, 1990 s. 11. Leach, Neil: "Arvet från Derrida" i Gromark, Sten og Nilsson, Fredrik (red): *Utforskande Arkitektur*. Chalmers, 2006 s. 11

<sup>201</sup> Derrida, Jacques: "A Letter to Peter Eisenman" i *Assemblage*, nr. 12, 1990 s. 11. Sitatet fortsetter: "In the past, great architectural inventions constituted their essential destructability, even their fragility, as a resistance to destruction or as a monumentalization of the ruin itself."

<sup>202</sup> Derrida, Jacques, interviewed by Eva Meyer: "Architecture Where Desire Can Live" (*Domus* no. 671, 1986) i Leach, Neil: *Rethinking Architecture. A reader in Cultural Theory*. Routledge, 1997 s. 320

clinical clues as to what material or object can do for you, somewhat like a composer trying to understand the limitations and potential of each instrument.<sup>203</sup>

I *DogA* er den synliggjorte strukturen sentral og avgjørende for formuttrykket. I likhet med Derridas nærlesning av filosofiske systemer, tradisjoner og kulturer hvor han avdekker tekstenes skjulte struktur, har Jensen & Skodvin avdekket den skjulte strukturen i den nedlagte transformatorstasjonen. Det er nettopp dette den ene av kuratorene til utstillingen ”Deconstructivist Architecture” Mark Wigley anser som arkitektonisk dekonstruksjon. Arkitektur, påpeker Wigley “(...) derives its force from the capacity to conceal that which at once exceeds space and makes space possible.”<sup>204</sup> Dekonstruktiv arkitektur må avdekke det som overgår rommet og som gjør selve rommet mulig.

Som tidligere nevnt, representerer ruiner en kombinasjon av menneskeskapte former og tilfeldighet. Tilfeldighetsaspektet ved Jensen & Skodvins arkitektur har vi allerede sett på. I kontrast til den arkitektskapte nedbrytingen som preger arkitektenes behandling av den eksisterende bygningsmassen, har de plassert nye elementer.

## 5.5 NYE LAG

Arkitektene artikulerte, som tidligere nevnt tre ulike prosjekter i *DogA*. Vi har allerede gjennomgått det første prosjektet, behandlingen av de eksisterende flatene. Her skal vi skissere deres andre og tredje prosjekt i bygningen: Etableringen av nye åpninger og adderingen av nye elementer. Endringen av funksjon fra transformatorstasjon til moderne kontorbygning og designsenter, har for eksempel satt krav til større innfall av dagslys i bygningen. Arkitektenes tilføyelser i eksteriøret består i stor grad av mindre glasstilbygg, samt noen større åpninger i den nyere delen av bygningsmassen. Dette skaper på sin side en større kontrast mellom den opprinnelige bygningen og de nye elementene, mellom de tette teglveggene og lette partier av glass.

Tilføyelsene inne i bygningen består i stor grad av prefabrikerte elementer. Disse nye addisjonene er, ifølge Jensen, ”(...) på en måte det motsatte av naturkvaliteten i veggene.”<sup>205</sup> Han påpeker også at disse prefabrikerte elementene, som for eksempel trappene satt sammen med matematisk sett enkel instruksjon, står i kontrast til den ruinlignende kvaliteten de anser

---

<sup>203</sup> Jensen, Jan Olav: Arkitektens egne notater til et e-post intervju med journalisten Jun Hyang Bae i BOB interior architecture magazine. (17.10.2007)

<sup>204</sup> Wigley, Mark: ”The domestication of the house” i Brunette, Peter og Wills, David: *Deconstruction and the Visual Arts. Art, Media, Architecture*. Cambridge University Press, 1993 s. 203

<sup>205</sup> Jensen, Jan Olav sitert i Stokke, Perann: ”Hausmannsgate 16 – Jungel i by.” Artikkel mottatt av Jan Olav Jensen (*Bulletin* nr. 1, 2005)

behandlingen av den opprinnelige konstruksjonen har frembrakt.<sup>206</sup> Den mykt buete betongtrappen mellom nivåene inngangsparti og flerbruksrommet i sokkeletasjen er en av disse prefabrikerte tilføyelsene som står i kontrast til det ruinaktige uttrykket i veggene. Trappen med trappetrinn på den ene siden og sitteplasser på den andre gir assosiasjoner til to velkjente trapper: Den første er Spansketrappen i Roma som benyttes som møteplass for byens ungdommer, den andre er Rem Koolhaas og hans Office for Metropolitan Architectures tretrapp i Pradas butikklokaler i New York. Rem Koolhaas kjenner vi fra den Philip Johnson og Mark Wigley-kuraterte utstillingen "Deconstructivist Architecture" ved Museum of Modern Art, som ble presentert i kapittel 3. Koolhaas' design for den nye *Prada Boutique* (1999 – 2001) i Soho, New York ble raskt kjent.<sup>207</sup> Butikkens to nivåer (inngangsparti og sokkeletasje) er bundet sammen av en trapp med multifunksjon. Mens trappen på dagtid er en integrert del av butikken, fungerer den på kveldstid som auditorium med sitteplasser til 200 personer i forbindelse med foredrag, filmvisninger og forestillinger.

Den kanskje mest påfallende tilføyelsen i interiøret i *DogA* består av konferansesalen, utført i glasselementer med klare farger. Konferansesalen er plassert der det tidligere var en mezzanin. Mezzaninens opprinnelige størrelse kan leses i veggen, der deler av dens gulv og vegger står igjen som spor. Mot de komplekse veggene i utstillingshallen svever dette nye elementet i glass og stål. De nye tilleggene i bygningen står i klar kontrast til bygningens opprinnelige struktur. Antikvariske myndigheter ønsker, som nevnt i kapittel 1, at hvert inngrep skal kunne leses og identifiseres. På spørsmål om kontrastene mellom nye og gamle elementer i *DogA* var påvirket av kravet om historisk lesbarhet, svarer Jensen:

Nei, overhodet ikke. Det var et arkitektonisk, eller komposisjonelt ønske om å skape en maksimal kontrast basert på hvor stor mengde informasjon som skal til for å definere eller representere et objekt.<sup>208</sup>

De nye elementene skiller seg klart fra den gamle strukturen både i form og farge. Toalettveggene er kurvede. De rudimentære stålveggens form ble valgt av arkitektene for å spare plass i den tidligere transformatorstasjonens omfattende nye romprogram. Ifølge Jensen var det ny teknologi, der kurvene kunne overføres direkte fra data til valsemaskin, som gjorde disse rommene mulig: "For et par år siden ville det vært enten umulig eller veldig dyrt å lage noe slikt. Nå finnes det valsemaskiner i skipsindustrien som kan valse stålplater i kurver rett

---

<sup>206</sup> Ibid.

<sup>207</sup> Sandberg, Lotte: "Uvøren og perfektionistisk" i *Aftenposten* 27.11.2004. Sandberg skriver om Rem Koolhaas Prada Boutique: "Den akutt berømte trappen er gitt en oppsiktsvekkende multifunksjon"

<sup>208</sup> Jensen, Jan Olav: e-post 24.4.2008

fra våre digitale tegninger.”<sup>209</sup> I kontrast til de rudimentære valsete stålveggene er det benyttet ulike klare farger på gulvene. På toalettene ubehandlede stålvegger står bygningsarbeidernes mål og notater igjen. Disse nye elementene er også bærere av en kompleks informasjon: ”Vi synes det passer fint at også addisjonene inne i huset er formet slik at objektenes historie kan leses. Dette er uten tvil nye ting, men like fullt bærere av kompleks informasjon.”<sup>210</sup> Den dekonstruktivistiske arkitekten Bernard Tschumi beskrev i artikkelen ”Architecture and Limits II”, som gjengitt i kapittel 4.5, en ny arkitektonisk tendens. Arkitekturen som ble skapt av arkitekter som Peter Eisenman og Raimund Abraham, fremviste ifølge Tschumi både massens kraft og ”sensuality in contrast.”<sup>211</sup> En slik tendens kan man kanskje også se i *DogA*, i spennet mellom den opprinnelige strukturen og de nye elementene.

Vektleggingen av det prosessuelle eller tilfeldige ved arkitektenes arbeid i *DogA* omfattet ikke bare den eksisterende konstruksjonen. Også i forbindelse med de nye elementene i bygningen ønsket arkitektene at tilblivelsesprosessen skulle være *med-formgiver*. Arkitektene var ansvarlig for utformingen av interiørløsninger, som kontorpulter og belysning. De ansatte fikk selv velge overflate på kontorpulten sin. Dette er ifølge Jensen basert på samme tankegang som arbeidet i utstillingshallen: ”Det oppstår et uttrykk som på mange måter er mer presist, men også mer uforutsigbart enn det man på forhånd kan tegne.”<sup>212</sup>

Frustrert over den arkitektoniske produksjonens forfatning eksperimenterte en rekke franske arkitekter og byplanleggere med brukerinvolvering i den arkitektoniske prosessen. I stedet for å jobbe sammen med brukerne eller beboerne, skapte disse franske arkitektene uferdige bygninger – eller *åpne verk*, slik at brukerne selv kunne sette sitt personlige uttrykk på bygningene.<sup>213</sup> Det franske arkitekt- og byplanleggerkontoret AREA<sup>214</sup> var blant dem som mest inngående utviklet denne ideen. AREA som blant annet besto av arkitekten og byplanleggeren Alain Sarfati beskrev det åpne verket som en komposisjon bestående av ”accumulation, juxtaposition, and the superimposing of actions, intentions, events and chance.”<sup>215</sup> Sarfati som vedgikk at han blant annet var inspirert av Jacques Derridas teorier,<sup>216</sup>

---

<sup>209</sup> Jensen, Jan Olav intervjuet av Eggen, Torgrim: ”White Noise.” Artikkel mottatt fra Jan Olav Jensen, (*Forum* nr. 1, 2005)

<sup>210</sup> Jensen, Jan Olav intervjuet av Stokke, Perann: ”Hausmannsgate 16 – Jungel i by” i Artikkel mottatt av Jan Olav Jensen, (*Bulletin* nr. 1, 2005)

<sup>211</sup> Tschumi, Bernard: ”Architecture and Limits II” (*Artforum* 19, no. 7, 1981) i Nesbitt, Kate: *Theorizing a new Agenda for Architecture. An Anthology of Architectural Theory 1965 – 1995*. Princeton Architectural Press, 1996 s. 161

<sup>212</sup> Jensen, Jan Olav intervjuet av Stokke, Perann: ”Hausmannsgate 16 – Jungel i by.” Artikkel mottatt av Jan Olav Jensen (*Bulletin* nr. 1, 2005)

<sup>213</sup> Ellin, Nan: *Postmodern Urbanism*. Princeton Architectural Press, New York, 1999 s. 47

<sup>214</sup> AREA står for Atelier Recherche et d’Etudes d’Ameénagement og ble stiftet i 1969 av arkitekten og byplanleggeren Alain Sarfati sammen med Philippe Boundon, Bernard Hamburger og Jean-Louis Venard.

<sup>215</sup> Ibid.

påpekte videre at de dro nytte av prefabrikerte bygningskomponenter. AREAs åpne verk lot brukerne eller de fremtidige beboerne selv delta i planleggingen og designen på sine bygninger. AREA la i likhet med Jensen & Skodvin vekt på det tilfeldige formuttrykket brukermedvirkningen ville skape.

## 5.6 PALIMPSEST

Som beskrevet i kapittel 3 kommer palimpsestbegrepets etymologiske betydning fra det greske *palimpsēsto*, som på norsk betyr *utskrapet igjen*. Dette paleografiske begrepet ble historisk sett, benyttet for å beskrive pergamenter hvor den opprinnelige teksten var blitt helt eller delvis fjernet, for derpå skrevet over med ny tekst, men der den gamle teksten noen steder skinner igjennom. Peter Eisenman benyttet palimpsestbegrepet for å beskrive sitt forhold til stedet, tomten eller det arkitektoniske objekt. I forbindelse med *Wexner Center for the Arts*, som ble presentert i kapittel 3.3, tok han utgangspunkt i den arkitektoniske historien på stedet. Han tok blant annet utgangspunkt i et våpenlager som hadde stått på tomten. Hans fragmenterte teglformer skulle minne om dette våpenlagrets tegltårn.

I forbindelse med Jensen & Skodvins arbeider er den eksisterende strukturen blitt synliggjort. De nye elementene står i kontrast til denne gamle strukturen. Men i forbindelse med mezzaninen som svever over utstillingsrommet, har arkitektkontoret tatt utgangspunkt i en eksisterende struktur på stedet. Over maskinhallen var det situert en mezzanin.

Arkitektkontoret bevarte deler av denne konstruksjonen. Over denne eksisterende strukturen har de konstruert et nytt rom, med et nytt formuttrykk. Den nye mezzaninen kan minne om et moderne glassmaleri konstruert av glass satt inn i stålrammer. Mezzaninveggene fremstår som forstørrede utgaver av de smårutete buevindueene i utstillingshallen.

Jensen & Skodvins forhold til stedet eller tomten kan i sammenheng med *DogA best sees* i deres behandling av det eksisterende bygningsanlegget. Ifølge Jensen anså de den eksisterende bygningen som en tomt:

Tidligere har vi i stor grad arbeidet med nye prosjekter, enten i landskap eller bysituasjoner. På mange måter har det likevel vært liten forskjell, rent arkitektonisk. Vi har alltid vært opptatt av relasjonen til konteksten, og i dette bygget har de

---

<sup>216</sup> Ibid: "The firm AREA has developed this idea most fully, especially Philippe Boudon, Alain Sarfati, and Bernard Hamburger, who acknowledges being influenced by the writings of Robert Venturi, Umberto Eco, Jacques Derrida and Gilles Deleuze."

eksisterende konstruksjonene på mange måter vært en slags tomt, på linje med andre tomter.<sup>217</sup>

Det er denne *tomten* arkitektene gjennom ombyggingen har latt fremstå som nedbrutt. Denne nedbrytningen har medført at bygningens opprinnelige konstruksjoner fremstår med en patina som ikke samsvarer med bygningens drøyt hundreårs alder. Deler av bygningen fremtrer derimot med et ruinlignende uttrykk. Som tidligere beskrevet er palimpsestbegrepet hentet fra paleografien, der begrepet beskrev et manuskript, historisk sett skrevet på et brukt pergament. I den tidligere nevnte brevvekslingen mellom Derrida og arkitekten Peter Eisenman undersøker filosofen forholdet mellom palimpsesten og ruinen.

First, is there a relationship between your writing of the palimpsest, your architectural experience of memory (in *Choral Works*, for example, but also everywhere else), and 'something' like the ruin that is no longer a thing?<sup>218</sup>

Eisenman benytter palimpsestbegrepet for å beskrive sitt forhold til den arkitektoniske konteksten. Som vi ser av Derrida-sitatet over, benyttes palimpsestbegrepet hos Eisenman til å beskrive hans arkitektoniske minneserfaringer. Derrida spør Eisenman om det er en kobling mellom dette arkitektoniske minnet og ruinen "that is no longer a thing."

Den utskrapningen, som palimpsestbegrepets historiske betydning henviser til, kan vi gjenfinne i Jensen & Skodvins forhold til den eksisterende konstruksjonen; i deres arbeidsmetode som de omtaler som "arkitektonisk tarmskylling." Det som videre er viktig å merke seg er at palimpsestbegrepet hos Eisenman henviser til en *arkitektonisk* minneerfaring. Altså det vi kan anta er bygningens rene, fysiske materie. Det er et slikt *arkitektonisk* forhold Jensen & Skodvin har til historien i den nedlagte transformatorstasjonen. Den gjenbrukte bygningen består av en eldre tekst, som man om man følger palimpsest argumentasjonen, er blitt skrapet ut og tilført en ny tekst. De opprinnelige konstruksjonene har ikke fått stå uendret. De har derimot blitt utrensket, slik at bygningens historie kan være vanskelig å få øye på for en uinformert leser. Arkitektene var ikke opptatt av bygningens tidligere funksjon: "Det var ikke viktig for oss at bygget skulle kommunisere sin tidligere funksjon."<sup>219</sup> De har snarere valgt å overse bygningens tidligere bruk. Når Jan Olav Jensen snakker om bygningens *historie*, mener han den "(...) rene, fysiske materien, som det har vært arkitektens jobb å blottstille."<sup>220</sup> Arkitektene mener at de transformerte bygningene har en tilleggsverdi på grunn av den arkitektoniske klangen de anser at disse bygningene innehar: "(...) det kan fremkalles

---

<sup>217</sup> Jensen, Jan Olav intervjuet av Stokke, Perann: "Hausmannsgate 16 – Jungel i by." Artikkel mottatt av Jan Olav Jensen (Bulletin 01/2005)

<sup>218</sup> Derrida, Jacques: "A Letter to Peter Eisenman" i *Assemblage*, nr. 12, 1990 s. 11

<sup>219</sup> Jensen, Jan Olav: e-post, 14.4.2008

<sup>220</sup> Eggen, Torgrim: "White Noise." Artikkel mottatt av Jan Olav Jensen. (*Forum* nr. 1, 2005)

en arkitektonisk klang i slike prosjekter som det ikke er mulig å få til når alt er nytt.”<sup>221</sup> Denne antatte tilleggsverdien har, ifølge arkitektene, ingenting å gjøre med bygningens tidligere funksjon. Bygningen fremstår ikke som et industriminne for dem.

## 5.7 SPØKELSESHUSET

Jensen & Skodvins forhold til Hausmannsgate 16s historie var rent arkitektonisk. Jan Olav Jensen valgte å overse bygningens funksjonshistorie.<sup>222</sup> Med historie mente isteden arkitekten som beskrevet: ”(...) den rene, fysiske materien, som det har vært arkitektens jobb å blottstille.”<sup>223</sup> Det er ikke en slik *arkitektonisk historie* vi kan spore i daværende miljøvernminister Helen Bjørnøys tale ved åpningen av utstillingen Transform 06:

Det er nå en helt spesiell stemning i slike lokaler, en stemning som slår i mot oss når vi kommer inn. Den er knyttet til historia som ligger i veggene her, og den kan ikke gjenskapes i nye bygg. Omformingen av denne gamle transformatorstasjonen har blitt en interessant syntese mellom gammel og nytt, der mange av industriens spor og sår forteller egne og viktige historier, som vi bør kjenne og lytte til.<sup>224</sup>

Bjørnøy åpner talen med: ”Ny bruk av gamle industrilokaler. Som tatt rett ut av regjeringas kulturminnepolitikk! For kulturminner er ikke bare minner etter overklassens historie. Minst like viktige er minnene etter arbeidsfolk og deres liv og virke (...). Det er få industriarbeidsplasser igjen i landet. Derfor er det ekstra viktig å ta vare på de flotte, gamle bygningene som huser historia fra en ganske nær fortid.”<sup>225</sup>

Transformatorene er fjernet. Industriarbeiderne er byttet ut med designere og arkitekter. Lukten av smøreolje er fortrenget av lukten av balsatre og vernissage-champagne. *Norsk Design- og Arkitektursenter* fremstår på ingen måte som et museum over arbeiderklassens historie. Bygningen er ikke ført tilbake til et slags historisk nullpunkt eller den tilstanden den har innehatt en eller annen gang i bygningens livsløp. Arkitektene forsøker derimot å kommunisere alle bygningens leveår på en og samme gang.

Som vi så i kapittel 3, vendte Derrida seg mot kinesiske ideogrammer for å forklare sin prioritering av skriften over talen. Talen kom først, både i menneskehetens historie og i barnas utvikling. Et barn lærer å snakke før det lærer å skrive. Men hvorfor skulle den originale eller

---

<sup>221</sup> Jensen, Jan Olav som svar på spørsmålet: ”Mener dere at transformerte industribygninger innehar en ekstraverdi på bakgrunn av deres historie?” Jensen, Jan Olav: e-post 24.4.2008.

<sup>222</sup> Eggen, Torggrim: ”White Noise.” Artikkel mottatt av Jan Olav Jensen. (*Forum* nr. 1, 2005)

<sup>223</sup> Ibid.

<sup>224</sup> Bjørnøy, Helen: Tale i forbindelse med åpningen av utstillingen ”Transform 06.” 1. februar 2006. <http://odin.dep.no/md/norsk/aktuelt/taler/minister/022001-090144/dok-bu.html> (lest 27.9.2006)

<sup>225</sup> Ibid.

opprinnelige formen av noe være den mest ”sanne”? Det vi fornemmet her var en ny oppfatning av det originale. For å forklare sitt forhold til det opprinnelige eller originale i arkitekturen, vendte Derrida seg nok en gang mot Østen. I intervjuet ”Architecture Where the Desire May Live” påpeker Derrida at forholdet til det originale i byggverket er et annet i Østen enn i Vesten. I Kina eller Japan bygger man templer av tre og fornyer dem regelmessig og fullstendig, uten at de mister deres originalitet. Denne originaliteten eller autensiteten, mente Derrida, var ikke en del av bygningskroppen. Originaliteten var basert på noe annet enn bevaringen av det autentiske byggverket. En løfte blir gitt, selv om det ikke blir holdt. Dette skaper steder hvor ”(...) desire can recognize itself, where it can live.”<sup>226</sup>

---

<sup>226</sup> Derrida, Jacques intervjuet av Meyer, Eva: ”Architecture Where the Desire May Live” (*Domus*, vol 671, 1986), i Leach, Neil: *Rethinking Architecture. A reader in cultural theory*. Routledge, London og New York, 1997 s. 323



## KAPITTEL 6: DEKONSTRUERT TRANSFORMATORSTASJON?

Innledningsvis i denne avhandlingen ble tre aspekter ved Jensen & Skodvin Arkitektkontors konvertering av den nedlagte transformatorstasjonen i Hausmannsgate 16 til *Norsk Design- og Arkitektursenter* skissert. For det første er *DogA* en gjenbrukt industribygning. Det andre perspektivet som ble beskrevet var det aspektet Jensen & Skodvins arkitektur oftest blir sett i lys av – en norsk Sverre Fehn-inspirert modernismetradisjon. Det tredje var en annen mulig innfallsvinkel til deres verk – gjennom Jacques Derridas teorier og dekonstruktivistisk arkitektur.

Gjenbruk av industribygninger er en internasjonal tendens i den vestlige postindustrielle verden. I kapittel 2 ble denne tendensen forklart i et overordnet samfunnsperspektiv både internasjonalt og lokalt med området ved Akerselva i Oslo. I begynnelsen av dette kapittelet vil dette perspektivet drøftes videre i forhold til *Norsk Design- og Arkitektursenter*.

Som beskrevet i kapittel 4, var Sverre Fehn og Christian Norberg-Schulz to lærere ved Arkitektthøgskolen i Oslo som påvirket studentene som studerte under dem, deriblant Jan Olav Jensen og Børre Skodvin. Kapittel 6.2 er viet en drøfting av Jensen & Skodvin Arkitektkontors arbeider i *DogA* og Sverre Fehns arbeider med en eksisterende konstruksjon i *Hedmarksmuseet* (1967-1969). I kapittel 4 ble også en annen mulig påvirkning presentert: I perioden Jan Olav Jensen og Børre Skodvin studerte og etablerte seg som arkitekter, var den internasjonale arkitekturfæren preget av andre debatter og teorier. En av disse teoriene var dekonstruksjon. På bakgrunn av diskusjonen av Jacques Derridas teorier og *Norsk Design- og Arkitektursenter* i kapittel 5, drøftes Jensen & Skodvin Arkitektkontors arbeider i Hausmannsgate 16 videre opp mot denne arkitektoniske og filosofiske tendensen. Inneværende kapittel avsluttes med en oppsummering av avhandlingen.

### 6.1: GJENBRUK AV INDUSTRIBYGNINGER

Sted og historie gjenspeiler seg i gjenbruksarkitekturen: "(...) an architecture of memory (...)." <sup>227</sup> Tradisjon er et viktig moment. Dette kan, skriver Nan Ellin i *Postmodern Urbanism*, forstås som det postmoderne samfunns søken etter mening og trygghet i en meningsløs verden. Postmoderne byer karakteriseres, ifølge Ellin av: "(...) a romantic attitude which often follows the upset of a unified aesthetic and social vision, which focuses on the self and

---

<sup>227</sup> Ellin Nan: *Postmodern Urbanism*. Princeton Architectural Press 1999

the past and which values imitation, tradition and loss.”<sup>228</sup> Denne romantiseringen er drevet av en nostalgi som gir seg utslag i en søken etter stabilitet, og er en reaksjon på raske endringer. Denne tradisjonsforståelsen innebærer ikke bevaring av tidligere tiders verdier, men innebærer det Ellin kaller ”invented traditions.”<sup>229</sup> Tradisjoner oppfinnes for å simulere den manglende originalen, som forsvant i det postmoderne samfunnets raske endringer. Dette er ifølge Ellin et sentralt moment i forbindelse med rehabilitering eller konvertering av eldre bygninger og områder. I renoveringsprosessen bevares visuelle verdier, gjerne uten noen annen funksjon enn den nostalgiske. En nedlagt transformatorstasjon blir designsenter, men bevarer form, fasade og andre visuelle henvisninger til bygningens industrielle fortid.

Et eksempel på dette er *Sandnes Kulturhus* (2000), som er bygget på tomten til en gammel kamgarnsfabrikk. Fabrikken lot seg ikke renovere. Et av kriteriene kommunen satte til kulturhusets arkitekter, Knut Hoem og Ole Tønning, var at kulturhuset skulle bygges etter modell av den gamle fabrikken. Det eneste som står igjen etter industribygget er fabrikkpipen, som det ble gjort store anstrengelser for å beholde. Den sto på svært gyngende grunn og svaiet faretruende under byggeprosessen. Ved hjelp av diverse støttemekanismer lot det seg likevel gjøre å holde den stående. Ellin skriver at en slik oppfinnelse av fortiden bør ses på som et korrektiv til, eller reaksjon mot modernismens hang til å utslette den. Denne form for rehabilitering eller mer korrekt – rekonstruksjon bør sees i sammenheng med kontekstualismen. Kontekstualismen innen arkitektur og byutvikling innebærer å designe i forhold til historisk kontekst, eller legger retningslinjer for konverteringen av eksisterende bygninger. Bevaring av det historiske og opprinnelige ved bygget er et viktig aspekt ved en slik konvertering. Sentralt i kontekstualismen er at form ikke lengre må følge funksjon. Kontekstualistene ønsket å sette en stopper for ødeleggelsene og nybyggingen i indre byområder og foreslo en alternativ strategi der bygningenes kontekst og historie skulle ivaretas. I Hausmannsgate 16 er det ikke gjort forsøk på å rekonstruere eller oppfinne historien. De nye elementene er satt i klar kontrast til den eksisterende bygningsmassen. Arkitektene ønsket heller ikke å tilbakeføre bygningen eller rekonstruere bygningen til en valgt tidsepoke.

Kontekstualismen skiller seg også fra Peter Eisenmans palimpsest. Som beskrevet tidligere benyttet Eisenman palimpsestbegrepet for å forklare sitt forhold til konteksten – forstått som stedet, tomten eller det arkitektoniske objekt. Dette forholdet til konteksten skiller seg, ifølge Eisenman, fra den tradisjonelle kontekstualismen: ”(...) traditional contextualism is

---

<sup>228</sup> Ibid. s. 18

<sup>229</sup> Ellin, Nan: *Postmodern Urbanism*. Princeton Architectural Press, 1999 s. 18

representational and analytic, treating place as a physical presence known as a culturally determined idea containing powerful symbolic and evocative meanings.”<sup>230</sup> Der stedet i kontekstualismen ifølge Eisenman blir forstått som en kulturell idé iboende symbolske og stemningsskapende meninger, vektlegger Eisenman gjennom palimpsestbegrepet stedets *arkitektoniske minne*. I motsetning til å designe i et kulturelt eller historisk formspråk tilpasset konteksten, vil palimpsesten ved å legge flere lag over hverandre skape et nytt arkitektonisk verk, som er like stedsbestemt som kontekstualismens. Dette finner gjenklang i Jensen & Skodvins konvertering av Hausmannsgate 16, hvor de valgte å overse bygningens funksjonshistorie. JSA har ikke rekonstruert eller tilbakeført bygningen til en gitt tidsalder i dens liv. Ved å avdekke bygningens arkitektoniske historie, forstått som den rene, fysiske materien samt å legge til nye lag, har de skapt et nytt stedstilpasset og kontekstbestemt verk.

Bygninger kan også endres på grunn av mote. En slik motestrømning er det å omgjøre forlatte industribygninger til boliger, også kalt ”loft living.” Loft living er et forsøk på å oppnå urbanitet, historisme og en kombinasjon av hjem og arbeidsplass. Denne grenen av historisk bevaring eller rehabilitering involverer også en idealisering av fortiden. For å imøtekomme etterspørselen etter slike leiligheter, begynte utviklere å tilby nye konstruksjoner med noen av kjennetegnene til slike boliger og markedsførte dem som ”New-lofts.”<sup>231</sup> Den moteskapte interessen for fortidens bybilder er synlig i bevegelser over hele verden for historisk bevaring, gjenbruk, rehabilitering, restaurering og renovering. Men i de fleste tilfeller er disse forsøkene på bevaring av vårt bygde miljø preget av en revisjon av fortiden.<sup>232</sup> Eksempler er omgjøringen av boliger til museum eller fabrikker til boliger. Disse prosjektene bevarer ofte lite eller ingenting av den opprinnelige bygningen, slik som beskrevet i eksempelet med *Sandnes Kulturhus*, men starter fra scratch. Man kaller det likevel renovering i stedet for nybygg for å gi disse bygningene tilleggsverdi i form av referansen til en idealisert fortid.

## HVIT KUBE ELLER HVIT STØY? – GJENBRUKT TIL UTSTILLING

Tunge kulturinstitusjoner har også sett verdien av å ta i bruk tidligere industribygninger. Suksessen til signalbygg som det konvertere kraftverket *Tate Modern* har nok ført til at store kulturinstitusjoner ser verdien av industribygningene, som foruten å tilby solide og fleksible

---

<sup>230</sup> Eisenman, Peter: ”Architecture and the Problem of the Rhetorical Figure” (1987) i Nesbitt, Kate: *Theorizing a new agenda for architecture. An anthology of architectural theory 1965 – 1995*. Princeton Architectural Press. New York, 1996 s. 179

<sup>231</sup> Ellin, Nan: *Postmodern Urbanism*. Princeton Architectural Press, 1999 s. 66. Disse ”new-lofts” ble bygget og markedsført i blant annet Paris og New York.

<sup>232</sup> Ibid. s. 139

bygningssmasser, også kan være attraktive for imagebygging.<sup>233</sup> I forbindelse med planleggingen av *Tate Modern* ble, som beskrevet i kapittel 2, en rekke anerkjente samtidskunstnere spurt om hvilke bygninger de anså som velegnede for utstilling.<sup>234</sup> De fleste ønsket at samtidskunstsamlingen til Tate Gallery i London skulle flytte inn i en gjenbrukt industribygning. Industriarkitekturen ble ansett som et alternativ til de konvensjonelle hvite gallerirommene. Herzog & de Meurons i samarbeid med den fransk – sveitsiske kunstneren Remy Zaugg utstillingsdesign i *Tate Modern* kan ikke sies å være et svar på kunstneres ønske om å slippe ut av de hvite kubene. Her ble derimot hvite kuber satt inn i det tidligere kraftverket. Remy Zaugg kritiserte, som beskrevet tidligere den ekspressive arkitekturen til Renzo Piano i *Centre Georges Pompidou*. En tilsvarende kritikk ble også rettet mot arkitekter som har blitt presentert tidligere i denne avhandlingen slik som Peter Eisenman, Zaha Hadid og Frank Gehry.<sup>235</sup> Deres ekspressive – dekonstruktivistiske arkitektur ble beskyldt for å dominere over kunsten. I forbindelse med utstillingshallene i *DogA* ble også Jan Olav Jensen forespurt om utstillingshallen ikke burde utformes som en hvit kube.<sup>236</sup> Jensen & Skodvin valgte å ikke omdanne utstillingshallen i *DogA* til en hvit boks. De behandlet i stedet veggene på ulike måter slik at det ble skapt et komplekst visuelt uttrykk - et uttrykk arkitektene døpte *hvit støy*. Dette komplekse og røffe uttrykket i *DogA* kjenner vi igjen fra Lacaton & Vassals konverteringsarbeider i *Palais de Tokyo* (2001 – 2002) i Paris. Som beskrevet i kapittel 2, ble den nyklassisistiske utstillingsbygningen *Palais de Tokyo* oppført i 1937. Den var tegnet av arkitektene Dondel, Aubert, Viart og Dastugue. Bygningen, som ble oppført til Parisutstillingen, huset etter hvert det franske nasjonalmuseets malerisamling for moderne kunst – *Musée National d'Art Moderne*. Malerisamlingen ble flyttet til den tidligere nevnte *Centre Georges Pompidou* i 1974.<sup>237</sup> Det hadde vært flere planer for *Palais de Tokyo*, blant annet å omgjøre den til et filmmuseum tegnet av arkitekten Franck Hammoutene. Den planen ble forkastet i 1999, og i 2001 startet det franske arkitektkontoret Lacaton & Vassal<sup>238</sup> arbeidene med bygningen, som skulle benyttes til utstillinger av samtidskunst. Lacaton & Vassal, som ble engasjert av det franske kulturdepartementet, beholdt det nyklassisistiske

<sup>233</sup> Berre, Nina: "DOGA som case. Ny bruk av teknisk-industrielle kulturminner." Upublisert artikkel. Mottatt av forfatteren. 2008

<sup>234</sup> Sandberg, Lotte: "Kunstens industrielle rammeverk" I *Aftenposten* 21.11. 2004, Allison, Peter: "Collaboration in the Turbine Hall. The Tate gallery of Modern Art by Herzog and de Meuron" *Architecture and Urbanism (A + U)*, nr. 347, 1999 s. 78Se kapittel 2.3.

<sup>235</sup> Kritikken mot Hadid og Gehry påpekes i Greub, Suzanne og Greub, Thierry: *Museer i det 21. århundre. Ideer, prosjekter, bygninger*. Prestel, München, 2008 s. 10. Kritikken mot Eisenman beskriver arkitekten selv i Eisenman, Peter "Strong Form, Weak Form" i Noever, Peter (ed): *Architecture in Transition: Between Deconstruction and New Modernism*, Prestel, München, 1991 s. 39

<sup>236</sup> Eggen, Torgrim: "White Noise." Artikkel mottatt av Jan Olav Jensen, (*Forum* 2005/01)

<sup>237</sup> Jodidio, Philip: *Architecture Now! Vol 2*. Taschen 2002, s. 336

<sup>238</sup> Anne Lacaton (1955) og Jean-Philippe Vassal (1954)

eksteriøret, mens utstillingsrommene på til sammen 9000 m<sup>2</sup> med en takhøyde som varierer mellom fire og åtte meter, fremstår som strippet. Bygningens indre betongkonstruksjon er gjort synlig. På grunn av det begrensede budsjettet og de store arealene valgte arkitektene å holde de nye tilføyelsene i bygningen i enkle, billige materialer som gir industriassosiasjoner - fra ubehandlet betonggulv til standardiserte lysarmaturer. Det uslipte betonggulvet og de strippete, umalte betongveggene gir bygningen et røft preg.<sup>239</sup>

I forbindelse med Herzog & de Meurons innplassering av hvite kuber i det tidligere kraftverket ved Bankside i London – og i forbindelse med Lacaton & Vassals røffe og industrielle formuttrykk inne i den nyklassisistiske utstillingsbygningen *Palais de Tokyo* – står bygningens eksteriør i kontrast til bygningens nye indre. Denne kontrasten er ikke like påfallende i *Norsk Design- og Arkitektursenter*. Eksteriøret i Hausmannsgate 16, med sin gjenkjennelige industriarkitektur står kanskje ikke i umiddelbar kontrast til interiøret. Behandlingen av de eksisterende flatene og den eksisterende konstruksjonen finner gjenklang i Lacaton & Vassals røffe formuttrykk i *Palais de Tokyo*. De nye tilføyelsene i *DogA* står i kontrast til det ruinaktige uttrykket i den konverterte bygningen, men materialene som er benyttet, som betong og stål, gir også assosiasjoner til industriell produksjon, samtidig som de er klart leselige som nye elementer.

## KONTRAST OG GENTRIFISERING VED AKERSELVA

En tilsvarende kontrast mellom nye tilføyelser og eksisterende konstruksjon finner vi også i Jarmund/Vignæs konvertering av et tidligere lager og transformatorverksted til *Arkitekt- og designhøgskolen i Oslo (AHO)*, som ble beskrevet i kapittel 2.5. *AHO* er i likhet med *Norsk Design- og Arkitektursenter* en gjenbrukt industribygning plassert ved Akerselva med kort avstand til Grünerløkka i Oslo. De eksisterende betongkonstruksjonene i *AHO* ble kalkblåst og eksponert i bygningen. Snittflatene etter betongsaging og strukturen etter de gamle forskalingene er latt stå synlige. Den opprinnelige betongkonstruksjonen sto ikke fram med sår og forskalingsspor. I den var alle sår i betongen utbedret, og overflaten deretter slemmet.<sup>240</sup> Det røffe formspråket arkitektene har skapt i bygningen finner slik gjenklang i Jensen & Skodvins konvertering av Hausmannsgate 16.

---

<sup>239</sup> Se figur 10, s. 20

<sup>240</sup> Maridalsveien 29: Lageranlegg. Arbeidsbeskrivelse. Datert 13.02, 1937. Byarkitekten. Oslo Byarkiv: ”Innvendig puss på vegger og tak: betonflatene slemmes efter at alle sår er utbedret. Denne behandlingsmåte gjelder for alle rum med undtagelse av kontorer, toaletter, garderobe, spisesal, badet og leilighetsfløien samt alle kottar. I disse rum skal tak, vegger og søiler finpusses.”

Den blottlagte konstruksjonen i *Arkitekt- og designhøgskolen* står i kontrast til de tilførte elementene, som i stor grad er fargesatt i sterke farger. Et annet kontrasterende nytt element, er frontveggen mot auditorier og croquis-sal,<sup>241</sup> som er utført av opake glassfelt med lyslister bak. Det er utstrakt bruk av glassvegger i interiører. I forbindelse med konverteringen av Maridalsveien 29, i likhet med konverteringen i Hausmannsgate 16, gir de tilførte elementenes materialer assosiasjoner til industrien og industriell produksjon, men bygningenes industrifunksjon er erstattet av kulturell produksjon. I *AHO* er det blant annet benyttet finmasket gjerdenetting som materiale, først og fremst i trapper og i tak. Det kalkblåste betongtaket i biblioteket er dekket av slik netting, noe som nærmest minner om rassikring, og som kan påstås å stå i kontrast til rommets funksjon som bibliotek.

*Arkitekt- og designhøgskolen i Oslo* var den første institusjonen av markant størrelse som etablerte seg i de tidligere industribygningene ved Akerselva i Oslo. Arkitektthøgskolen etablerte seg i området etter anmodning fra Kirke-, utdannings- og forskningsdepartementet. I forbindelse med at Jarmund/Vigsnæs Arkitekter ble tildelt Anton Christian Houens fonds diplom for god arkitektur for deres arbeid med *Arkitekt- og designhøgskolen i Oslo*, skrev juryen i sin begrunnelse: ”Transformerings av bygg og endring av deres funksjoner kommer i nær fremtid til å bli svært viktige arkitektoniske oppgaver, selv om eksemplene i Norge så langt ikke er mange og vesentlige.” Juryen fikk rett, når de i 2001 spådde at transformering og funksjonsendring av bygninger skulle bli en sentral arkitektonisk oppgave. Etter etableringen av *Arkitekt- og designhøgskolen* i det bynære området ved Akerselva, har en rekke av bygningene som tidligere inneholdt store deler av hovedstadens industribedrifter blitt konvertert til ny bruk. Det som startet som et forsøk på en politisk styrt gentrifisering, har ført til at området som var et politisk problem både på nasjonalt og lokalt nivå, er blitt et revitalisert kultur- og utdanningsområde. Dette er et utslag av en postindustriell tendens i den vestlige verden. Industribygninger er blitt stående tomme som følge av endringer innen produksjon og teknologi. De funksjonstomme bygningene tiltrekker i første rekke kunstnere, innvandrere og smale kulturorganisasjoner som følge av lave leieutgifter. Som skissert i kapittel 2, medfører disse kulturelle verdiene at områdene blir attraktive for deler av middelklassen<sup>242</sup> og større kulturorganisasjoner som ønsker å bli assosiert og tilknyttet et flerkulturelt eller kunstnerisk miljø. Dette fører igjen til at områdenes opprinnelige leietakere blir presset ut som følge av høyere leie- og eiendomspriser. Som vist i kapittel 2, har flere markante institusjoner flyttet til området ved Akerselva. Foruten *Arkitekt- og*

---

<sup>241</sup> Se figur 12, s. 24

<sup>242</sup> Dette er en viktig gentrifieringsfaktor. Kulturelle verdier som følge av innvandrerbosetting og kunsterpraksis kan virke tiltrekkende på deler av middelklassen med kjøpesterk og urban livsstil. Se kapittel 2.2.

*Designhøgskolen i Oslo*, har studenter flyttet inn i nye hybler i kornsiloen som har byttet navn til *Grünerløkka Studenthus*, fremtidige kunstnere får sin utdanning ved *Kunsthøgskolen i Oslo* plassert i den tidligere seilduksfabrikken. Blivende designere og Art Directors får snart sin utdanning i et nytt Kristin Jarmund bygg, *Westerdals School of Communication*, plassert mellom gamle industribygninger på Vulkan-området - mens Norsk Form og Norsk Designråd fant sitt nye tilholdssted i en gammel transformatorstasjon.

## 6.2 OSLO-SKOLE?

Som beskrevet i kapittel 4, fikk Jan Olav Jensen og Børre Skodvin sin utdanning ved Arkitektthøgskolen i Oslo i en periode hvor to av de mest sentrale skikkelsene i norsk arkitektursfære: Sverre Fehn og Christian Norberg-Schulz var lærere ved skolen. Jensen trekker spesielt frem Sverre Fehn som en inspirerende og viktig lærer for dem. Jan Olav Jensen og Børre Skodvin anser seg som modernister: ”Vi er helt klart modernister, slik vi oppfatter oss selv.”<sup>243</sup> Deres arbeid har også blitt omtalt, blant annet av nåværende rektor ved Arkitekt- og designhøgskolen i Oslo Karl Otto Ellefsen, som en forlengelse av en Sverre Fehn-inspirert norsk modernismetradisjon.<sup>244</sup>

Sverre Fehn har også arbeidet med eksisterende konstruksjoner. Fehns første arbeid som innbefattet gjenbruk av eksisterende bygningsmasse var *Hedmarksmuseet* i Hamar (1967 – 1969). Hans to siste arbeider<sup>245</sup> innebar også en form for gjenbruksproblematikk, konverteringen av Christian H. Grosch’ *Norges Bank* (1830) til nytt *Nasjonalmuseet – Arkitektur* (1997 - 2008), og ombyggingen av flere 1800-talls bygårder til *Gyldendalhuset* (1995 -2007). Begge plassert i et urbant miljø i Oslo sentrum. Her skal vi se nærmere på Sverre Fehns første arbeid med en eksisterende konstruksjon, *Hedmarksmuseet* i Hamar i sammenheng med Jensen & Skodvins første arbeid med en eksisterende bygning *Norsk Design- og Arkitektursenter* (2003 – 2005).

På Domkirkeodden lå gamle murer fra en befestet bispegård fra middelalderen. Bispesetet ble ødelagt på 1500-tallet.<sup>246</sup> Murene ble senere innlemmet i Storhamar gård, hvor de ble benyttet

---

<sup>243</sup> Jensen, Jan Olav: e-post 24.4.2008

<sup>244</sup> ”Both Jan Olav Jensen and Børre Skodvin are former students of Sverre Fehn, and *one* view of their work would be that they are definitely a part of the Norwegian tradition.” Ellefsen, Karl Otto: “A model practice” i Jensen, Jan Olav og Skodvin, Børre: *Processed Geometries. 1995 – 2007*, Unipub forlag, Oslo, 2007 s. 13

<sup>245</sup> Dette var de to siste arbeidene før kontoret hans: Arkitekt Sverre Fehn AS, ble lagt ned av den da 83 år gamle arkitekten i februar 2008.

<sup>246</sup> To hendelser var sentrale for at bispegården i Hamar ble ødelagt: Med reformasjonen i 1537 ble Hamar bispedømme lagt under Oslo-biskopen og det var ikke lengre bruk for en bispegård i Hamar. En annen hendelse var syvårskrigen i 1567. Tropper utsendt av Erik 14. av Sverige forsøkte å ta Oslo i februar dette året. Hæren mislyktes, men under tilbaketrekningen ødela de blant annet lensherreborgen og domkirken i Hamar. Etter

blant annet i stall og låvebygninger.<sup>247</sup> Murene hadde allerede en lang gjenbrukshistorie bak seg: ”I Storhamarlåven finner vi bygningsrester fra et langt tidsrom, fra 1200-tallet til 1960-tallet.”<sup>248</sup>

Programmet som møtte Sverre Fehn innebar å benytte de gamle bisperuinene som lå på stedet til en ny utstillingsbygning. Utgravninger skulle også fortsette på tomten. I bakgården plasserte Fehn en lang rampe i ubehandlet betong, som går over et utgravningsområde og fører inn til overetasjen i utstillingsbygningen. Punktet hvor rampen møter bygningen, skal være stedet hvor Hamarbispen i 1302 startet sin pilegrimsreise til Roma, og hvor Kaupangveien startet.<sup>249</sup> Rektangulære plater av herdet glass uten rammer dekker åpningene i murene. De ble satt inntil, ikke inni, åpningene. Fehn betraktet den gamle låven som en ruin.<sup>250</sup> Han tilførte denne ruinen nye lag, som sto i kontrast til de eksisterende middelaldermurene. De nye lagene besto først og fremst av ramper, søyler og vegger utført i ubehandlet betong der sporene etter plankeforskalingen er latt stå synlig, samt herdete glassplater som skulle beskytte åpningene i muren. Den nye konstruksjonen griper på svært få punkter inn i middelaldermurene. Han har laget et galleri av ramper som svever over bygningens opprinnelige konstruksjon.

I *Hedmarksmuseet* tar Sverre Fehn utgangspunkt i stedets historie. Det er ikke bare den rent materielle *arkitektoniske historien* Fehn lar bygningen fortelle. Bispens pilegrimstur til Roma i 1302 har fått betydning for hvor de nye lagene møter middelaldermurene.

Museumspromenaden starter ved punktet hvor Kaupangveien startet.

Som vi har sett var Jensen & Skodvin Arkitektkontors forhold til historien i *Norsk Design – og Arkitektursenter* et annet. Som beskrevet i kapittel 5 var Jan Olav Jensen *ikke* spesielt interessert i bygningens tidligere funksjon. Det var den rene, fysiske materien, som arkitektene ønsket å blottstille.<sup>251</sup> Det var bygningens *arkitektoniske historie* arkitektene ønsket å synliggjøre. Deres forhold til konteksten finner slik gjenklang i den dekonstruktive arkitekten Peter Eisenmans palimpsestbegrep. Som beskrevet tidligere benyttet Eisenman palimpsestbegrepet for å beskrive sitt forhold til stedet, tomten eller det arkitektoniske objekt.

---

herjingene var Hamarhus i dårlig forfatning og lite hensiktsmessig som festning. Se Pedersen, Ragnvald: ”Storhamarlåven – en visuell oppdagelsesreise i Sverre Fehns arkitektur” i Pedersen, Ragnvald: *Storhamarlåven*. Hedmarksmuseet og Domkirkeodden, Hamar 2004, s. 9 – 10

<sup>247</sup> Pedersen, Ragnvald: *Storhamarlåven*. Hedmarksmuseet og Domkirkeodden, Hamar, 2004 s. 17

<sup>248</sup> Ibid. s. 11 – 16. I Perioden mellom 1716 og frem til Sverre Fehns konvertering har murene inngått i bygninger med ulik form og bruk.

<sup>249</sup> Norberg-Schulz, Christian: *Sverre Fehn. Samlede arbeider*. N. W. Damm og Søn, Oslo, 2003 s. 129

<sup>250</sup> Fjeld, Per Olaf: ”Sverre Fehn og den arkitektoniske bearbeidelse av et romlig instinkt” i Madshus, Eva (red): *Sverre Fehn. Intuisjon – Refleksjon – Konstruksjon*. Nasjonalmuseet – Arkitektur, Oslo, 2008 s. 28

<sup>251</sup> Eggen, Torgrim: ”White Noise.” Artikkel mottatt fra Jan Olav Jensen, (*Forum*, 2005/01)



Han beskrev stedet som et palimpsest med betydningen stedets *arkitektoniske minneserfaring*. Eisenmans palimpsestiske syn på tomten leter ikke etter en endelig sann og opprinnelig historie som ligger under de påførte lagene.

Blottleggingen av den fysiske materien i *DogA* har avdekket bygningens arkitektoniske historie. Arbeidsmetoden Jensen & Skodvin benyttet i møtet med den tidligere transformatorstasjonen, titulerte de, som tidligere nevnt, *arkitektonisk tarmskylling*. Denne tarmskyllingen kan vanskelig beskrives som et skånsomt møte med den eksisterende bygningsmassen. I møtet med middelaldermurene på Domkirkeodden sa Sverre Fehn i et intervju: ”Vi går ikke inn og ødelegger det ødelagte.”<sup>252</sup> Fehns utsagn vitner om en respekt for den eksisterende konstruksjonen, der de eksisterende overflatene er latt stå ubehandlet. Jensen & Skodvin på sin side har behandlet den eksisterende konstruksjonen på ulikt vis, slik at den fremstår som langt mer nedbrutt enn før arkitektene startet arbeidet i bygningen. Der Sverre Fehn møtte middelalderruinene med skånsom respekt, har Jensen & Skodvins tilfeldige nedbrytning av de eksisterende flatene *skapt* en ruins uttrykk.

Det ruinaktige uttrykket finner også gjenklang i Derridas teorier. I brevvekslingen mellom Eisenman og Derrida, som ble beskrevet i kapittel 5, spør filosofen arkitekten om ikke ruinen er iboende i ethvert ferdig byggverk. Det kan synes som om det er denne iboende ruinen Jensen & Skodvin har avdekket i *DogA*. Den arkitektskapte nedbrytningen har også avdekket den opprinnelige konstruksjonen - nærmest til det ekstreme. Foruten avdekkingen av takkonstruksjonen og de bærende teglveggene, er også den armerte betongens konstruksjon gjort synlig i form av utstikkende armeringsjern. Her finnes fellestrekk ved at Sverre Fehns arkitektur også er strengt konstruktiv.

I *DogA* står de tilførte nye elementene i kontrast til den eksisterende konstruksjonen. Et av de mest berømte Fehn-sitatene i forbindelse med hans arbeid med *Hedmarksmuseet* er: ”Kun ved å manifestere nuet får en fortiden i tale.”<sup>253</sup> Sitatet omhandler kontrasten mellom det gamle og det nye. Dette, påpeker Fehn, ga han mot til å ”konfrontere middelaldermurene med slanke betongsøyler og beskytte ruinenes uregelmessige åpninger med rektangulære herdete glassplater montert med kromforniklede bolter.”<sup>254</sup> Jensen & Skodvins arbeider i *DogA* innebærer også en konfrontering eller kontrastering mellom den eksisterende bygningsmassen og de nye tilføyselsene. Samtidig er behandlingen av de kurvede toalettveggene i *DogA* med

---

<sup>252</sup> Fehn, Sverre sitert i Pedersen, Ragnvald: *Storhamarlåven*. Hedmarksmuseet og Domkirkeodden, Hamar, 2004 s. 35

<sup>253</sup> Fehn, Sverre sitert i Madshus, Eva (red): *Sverre Fehn. Intuisjon – Refleksjon – Konstruksjon*. Nasjonalmuseet – Arkitektur, Oslo, 2008 s. 95

<sup>254</sup> Ibid.

sporene etter håndverkernes mål og anvisninger nærmest et sitat fra Sverre Fehns utstillingsdesign i *Hedmarksmuseet*. Fehn, som fortolket montermotivene på ulike måter etter objektene som skulle stilles ut, tegnet rudimentære enkle monter med sammensveisede jernplater som bæreplant pålimt herdet glass som beskyttelselement. Målene håndverkerne hadde påført jernplatene ble beholdt.

Sverre Fehns arkitektur er stedsspesifikk og i forbindelse med hans arbeider i *Hedmarksmuseet* har middelaldermurene utvilsomt lagt sterke føringer. I motsetning til Jensen & Skodvins arbeider, er det lite rom for tilfeldighet i Sverre Fehns bygninger. Det ligger grundige analyser og overveielser bak Sverre Fehns tilnærming til arkitekturoppgaven.<sup>255</sup> Der Jensen & Skodvin gir rom for det tilfeldige uttrykket, bærer Fehns arkitektur preg av presisjon i både planlegging og oppføring både hos arkitekt og håndverker.

### 6.3 DEKON?

Jacques Derrida er sannsynligvis den mest misforståtte og kanskje også den mest misbrukte av samtidsfilosofer innen arkitekturområdet.<sup>256</sup> Lesningen i denne avhandlingen kan i så måte være enda et eksempel. Derrida setter ikke frem enkle eller klare definisjoner. Det ville stride mot hans filosofi. Ifølge Derrida vil det, som beskrevet i kapittel 3, alltid forekomme et brudd mellom intensjon og mening. Konsekvensen av dette er at man ikke kan spørre Derrida hva han egentlig mente med sine teorier.

Denne avhandlingen har hatt som mål å belyse aspekter ved Jensen & Skodvin Arkitektkontors planlegging og konvertering av Hausmannsgate 16 fra funksjonstom industribygning til *Norsk Design- og Arkitektursenter*. Derridas teorier er benyttet for å kunne beskrive denne bygningen, som med sine mange lag og sitt komplekse uttrykk har krevd en nærlesning av utvalgte elementer. Spørsmålet blir da om det er elementer i denne bygningen som kan ansees som dekonstruktive? Argumentasjonen her viser at - og hvordan - det er mulig å svare ja på dette spørsmålet.

Dekonstruktivistisk arkitektur slik den ble presentert på utstillingen ved MoMA i 1988, ble som vi så i kapittel 3 blant annet beskrevet som forvrengt, forstyrret, nedbrutt, spenningsfull, fragmenterende, problematisk og heterogen. De ekspressive-dekonstruktive arkitektene som var representert på utstillingen har fått stadig flere og prestisjetunge oppdrag over hele verden.

---

<sup>255</sup> Pedersen, Ragnvald: *Storhamarlåven*. Hedmarksmuseet og Domkirkeodden, Hamar, s. 50, 2004

<sup>256</sup> Leach, Neil: "Arvet från Derrida" i Gromark, Sten og Nilsson, Fredrik (red): *Utforskande Arkitektur*, Chalmers 2006 s, 9

Dette har sannsynligvis sammenheng med suksessen til Frank Gehrys *Guggenheim Bilbao* (1991 – 1997) - en bygning som har blitt et fenomen innenfor byplanlegging. Begrepet ”The Bilbao effect” er blitt synonymt med oppføringen av utstillingsbygg eller kulturinstitusjoner som byfornyere. Frank Gehry var en av de utstilte arkitektene i 1988. Hans enorme suksess med museet i Bilbao har ført til at en rekke byer og byområder ønsker en lignende løsning for revitalisering.

I likhet med *Guggenheim Bilbao* er også *Norsk Design – og Arkitektursenter* plassert i et tidligere dødt område. Verken budsjettet eller gjenbrukskonteksten la til rette for et ekspressivt Gehry-inspirert formspråk. Det kan derfor synes som om de har arbeidet innenfor en norsk kontekst med nøysomhet i uttrykket og et Fehn-inspirert forhold til konteksten og stedet. Men Jensen & Skodvins forhold til stedet og det enkelte prosjektet legger vekt på tilfeldighetsmomentet. Uttrykket blir til i prosessen. Dette tilfeldighetsmomentet finner gjenklang i Derridas filosofi og i dekonstruktivistisk arkitektur. Nils-Ole Lund påpeker i boken *Arkitekturteorier siden 1945* at dekonstruktivistisk arkitektur ville oppheve strukturalismens idealisme. Strukturalismen lette ”(...) efter ’strukturer’, der trods skiftende former bevarer deres permanens, og de fandt dem i kommunikations – og konstruktionssystemerne.”<sup>257</sup> Dekonstruktivismen ønsket å oppheve idealismen, og fremsatte noe annet i stedet. Det de fremsatte var tilfeldighet og subjektivitet.<sup>258</sup> I kapittel 3 ble også Gehrys forkjærlighet for prosessen beskrevet. Gehry uttalte selv at han foretrakk bygningen under oppførelse bedre enn det ferdige byggverket.<sup>259</sup> Hans eget hjem<sup>260</sup> ser også ut som det er under en evig tilblivelsesprosess. Arkitekten Wolf D. Prix, som er den ene av to arkitekter som til sammen utgjør arkitektkontoret Coop Himmelblau, forteller også at de har utviklet sin særegne arbeidsmetode for å beholde det prosessuelle aspektet ved bygningen. Prix og partneren Helmut Swiczinsky snakket ikke sammen ved starten av prosjektene: ”We simply started to replace the spoken language, with which we were accustomed to communicate about the project, with the more rapid language of the body. (...) body-language was both the first drawing and the first model.”<sup>261</sup> Tilfeldighetsaspektet som synes å være grunnleggende for Jensen & Skodvins arkitektur, skaper også subjektive arkitektoniske objekter. Objekter som grunnet deres tilfeldige tilblivelsesprosess *av prinsipp* ikke kan kopieres direkte.

---

<sup>257</sup> Lund, Nils-Ole: *Arkitekturteorier siden 1945*. Arkitektenes forlag. Århus, s. 196, 2001

<sup>258</sup> Ibid.

<sup>259</sup> Ibid. s. 197

<sup>260</sup> Se figur 21, s. 44

<sup>261</sup> Prix, Wolf D: ”On the Edge” i Noever, P: *Architecture in Transition. Between Deconstruction and New Modernism*. Prestel, München, 1999 s. 21

Jensen & Skodvins forhold til den opprinnelige konstruksjonen i Hausmannsgate 16, kan vanskelig beskrives som en skånsomhet til konteksten, en skånsomhet som både CNS etterlyste og Sverre Fehn fremviste. Men dekonstruksjon og destruksjon er heller ikke synonymer. Den utskrapingen Jensen & Skodvin har foretatt av den eksisterende konstruksjonen har skapt et nytt uttrykk, som må kunne sies å være mer differensierende og spennende enn den bygningen som møtte arkitektene. De har skapt et kontrasterende uttrykk som både finner gjenklang i dekonstruktivistiske arkitekters arbeider med eksisterende bygninger, slik som Coop Himmelblaus konvertering av et bygårdsloft til advokatkontor i Wien – og Sverre Fehns gjenbruk av middelaldermurer til nytt museum i *Hedmarksmuseet*.

## 6.4 OPPSUMMERING

Innledningsvis ble tre mulige innfallsvinkler til Jensen & Skodvin Arkitektkontors planlegging og konvertering av Hausmannsgate 16 presentert. Den første var en mulig lesning av *DogA* gjennom Jacques Derridas dekonstruktive teorier. Den andre var deres forhold til en norsk modernismetradisjon, mens den tredje var de senere års ideer om gjenbruk av industribygninger.

Hvilke samfunnsmessige forklaringer ligger så til grunn for gjenbruk av en industribygning til utstillingslokale for design og arkitektur? En rekke endringer i verdensøkonomien har medført at industribygningene som ble oppført under og etter den industrielle revolusjonen er blitt stående tomme. Disse endringene, som generelt er kjent som økonomisk restrukturering, involverer tre tendenser, som har endret både økonomien og de sosiale strukturene i industrialiserte nasjoner. For det første har det skjedd et skifte fra fabrikkmessig produksjon til at servicenæringene er toneangivende i økonomien. For det andre involverer denne økonomiske restruktureringen endringer i produksjonsmetodene. Dette skiftet, fra fordismen til postfordismens fleksible produksjon, medførte at de store fabrikkanleggene som var oppført for de store vertikalt integrerte foretakene ble stående tomme. Den tredje og siste endringen er globalisering og spredningen av industrialiseringen. Den økonomiske globaliseringen har endret byene i den tidlig industrialiserte verden de siste 30 årene. Fordismens vertikalt integrerte samleband er blitt endret til et globalt samleband, der stedets betydning for produksjonen har blitt mindre. Korresponderende med fri flyt av ideer, mennesker, kapital, massemedier og lignende, har konkurranseutsatte bedrifter i stor grad flyttet produksjonen til lavkostland. Ettersom stedet i den globaliserte verden har fått mindre betydning for næring og produksjon, har det blitt fremsatt lokale forsøk på å gjenoppdage – eller oppfinne lokale tradisjoner. Denne tendensen er en romantisk vending, som gir seg

utslag i søken etter det lokale uttrykket. Denne romantiske vendingen er som sådan den estetiske motpolen til modernismens ønske om en internasjonal stil, som ikke tok hensyn til de regionale og lokale forholdene. Et viktig eksempel på hvordan fortiden er blitt revidert til nye formål, er verdsettelsen av objekter fra den industrielle tidsepoken. Fabrikker, lagerbygninger, maskiner og industriens produkter er siden 1970-tallet løftet opp til bevaringsstatus, og ikke minst bærere av sosial status. Som følge av rasjonalisering og endringen til et globalt marked, har også Oslo mistet mange av sine industriarbeidsplasser. Industribygningene som opptok noen av byens mest attraktive tomter, i sin tid sentralt plassert i forhold til kommunikasjonsårer, ble i den raskest voksende byregionen i Europa hurtig ansett som attraktive for gjenbruk.

Kulturbygninger som revitalisator for byer og byområder er en internasjonal tendens. Et slikt eksempel er Frank Gehrys *Guggenheim Bilbao*. Et annet internasjonalt eksempel på en utstillingsbygning som revitaliserer et tidligere ”dødt” industriområde, er det gjenbrukte kraftverket *Tate Modern*, plassert i det tidligere industriområdet ved Bankside i bydelen Southwark i London. Siden industrien flyttet ut av området fra 1960-tallet ble flere århundres industribygninger stående tomme. Etter at *Tate Modern* etablerte seg ved Themsens bredder i 2000, har bydelen fått nytt liv med en rekke kontorbygninger, kulturinstitusjoner, museumsbygninger og boliger. En slik gentrifisering, som *Guggenheim Bilbao* og *Tate Modern* var en pådriver for i sine respektive byer og bydeler, var også ønskelig i Oslo. På begynnelsen av 1980-tallet var kampen om industriarbeidsplassene i Oslo i stor grad tapt, først til Sør-Europa og siden til Asia. Tilbake sto en rekke funksjonstomme bygninger i det sentrumsnære området ved Akerselva. De attraktive tomtene, kombinert med utbygningspresset truet viktige aspekter ved byens og elvas industrihistorie.

Industribygningene ved Akerselva ble en politisk sak både på nasjonalt og lokalt nivå. Ønsket om en ”satsning på østkanten” førte blant annet til at *Arkitekt- og designhøgskolen* ble anmodet av Kirke-, utdannings- og forskningsdepartementet om å finne egnede lokaler i Oslo indre øst. Skolens valg falt på et tidligere lager og transformatorverksted i Maridalsveien 29, med Akerselva som nærmeste nabo. Jarmund/Vignæs Arkitekter som sto for det konverterte bygget ble tildelt Norges viktigste arkitekturpris, Anton Christian Houens fonds diplom for *Arkitekt- og designhøgskolen i Oslo* i 2001. En rekke boliger, kontorbygninger, utdannings- og kulturinstitusjoner har siden etablert seg i og ved de tidligere industribygningene. Heriblant samboerskapet mellom Norsk Form og Norsk Designråd som flyttet inn i en tidligere transformatorstasjon i Hausmannsgate 16 i 2005. Ved å velge en nedlagt industribygning som sitt nye lokale føyer Norsk Form og Norsk Designråd seg inn i den lange rekken av

kulturinstitusjoner som anser disse bygningene som egnet for ny bruk. Et slikt valg henger sannsynligvis sammen med en rekke faktorer. Foruten at industribygningene ofte ble oppført i solide materialer og hadde store rom tilpasset datidens plasskrevende industri, skal en heller ikke se bort fra at de konverterte industribygningene er velegnet som imagebygger for organisasjoner som ønsker å bli assosiert med nye trender innen arkitektur og byplanlegging.

## **NORSK DESIGN- OG ARKITEKTURSENTER**

Avhandlingen har diskutert Jensen & Skodvin Arkitektkontors konvertering av den tidligere transformatorstasjonen i Hausmannsgate 16 til *Norsk Design- og Arkitektursenter*. I diskusjonen er Jacques Derridas teorier, samt dekonstruktivistisk arkitektur, benyttet for å belyse aspekter ved Jensen & Skodvins planlegging og konvertering av *Doga* som tidligere ikke har blitt kommentert. Et av disse aspektene er Jensen & Skodvins arbeidsmetode. Kan Jensen & Skodvin Arkitektkontors prosessuelle arbeidsmetode knyttes til dekonstruktiv teori og dekonstruktivistisk arkitektur? Jan Olav Jensen, som var prosjektleder for *Norsk Design- og Arkitektursenter*, forteller at han ved sitt første realiserte prosjekt, *Leprahospitalet* i Lasur, oppdaget at bygningen ikke ble slik han hadde tenkt og tegnet den. Feil ble gjort og den ene murerens teknikk avvek fra den andres. Underveis i dette prosjektet begynte Jensen å sette pris på dette ukontrollerbare aspektet ved byggeprosessen. Bygningens komplekse formuttrykk var ikke mulig å avlese fra arkitektenes tegninger, det ble til i selve byggeprosessen. En lærdom fra dette prosjektet var at Jensen & Skodvin i fremtiden tok høyde for tilblivelsesprosessens innvirkning på bygningene, og ga rom for det tilfeldige og prosessuelle i noen av sine senere prosjekter. Dette tilfeldige og prosessuelle aspektet ved deres arbeidsmetode finner vi også i deres konvertering av Hausmannsgate 16 til nytt design- og arkitektursenter, både i behandlingen av den eksisterende konstruksjonen og i tilføyselsen av nye elementer. I utstillingshallen ga Jensen & Skodvin murerne instruksjoner som skulle fremme et slikt tilfeldig uttrykk. I forbindelse med de nye tilføyselsene i bygningen var det brukernes medvirkning som fremmet det prosessuelle eller tilfeldige elementet. Brukerne valgte selv overflate og farge til arbeidsbordene i kontordelen. Dette var ifølge Jan Olav Jensen basert på samme tankegang som i utstillingshallen. Målet for arkitekten var et uforutsigbart uttrykk. Både Jacques Derridas teorier og dekonstruktivistiske arkitekter vektlegger det prosessuelle aspektet ved produksjonen. Ifølge Derrida blir meningen til i selve skriveprosessen. Skriften er hos Derrida et altomfattende begrep og inkluderer som sådan både bygningen, skriften, våre innerste tanker og alt annet. Hos Derrida finner vi altså det prosessuelle aspektet ved produksjonen. Ifølge Derrida er det i selve prosessen meningen blir

til. Hva arkitekten måtte tenke eller tegne er altså underlegent byggeprosessen.

Dekonstruktivistiske arkitekter som for eksempel Frank Gehry og det østerrikske arkitektkontoret Coop Himmelblau vektlegger også det prosessuelle aspektet ved bygningsproduksjonen. Et prosessuelt og tilfeldig uttrykk var også ønskelig hos det franske arkitekt- og byplanleggerkontoret AREA. I første halvdel av 1970-tallet, og inspirert av blant annet Derridas tekster, lot AREA fremtidige beboere ved hjelp av ulike prefabrikerte elementer sette sitt eget preg på det de omtalte som åpne verk. Den prosessuelle tilnærmingen Jensen & Skodvin har til stedet, tomten eller konteksten medfører at verkene deres ikke lar seg kopiere direkte. Denne ikke-kopierbare kvaliteten setter Jensen opp mot det han beskriver som noteark-arkitektur, som kan kopieres eller oppføres et uendelig antall ganger etter de samme instruksjonene. Arkitekten Bernard Tschumi, som er en av to arkitekter som samarbeidet med filosofen Derrida i et designprosjekt i Paris i perioden 1984-1989, identifiserte en tendens blant enkelte av sine samtidsarkitekter. Disse arkitektene, som Peter Eisenman og Raimund Abraham, tegnet ifølge Tschumi bygninger, som i likhet med Jensen & Skodvins arkitektur ikke lar seg kopiere eksakt.

I forbindelse med deres konvertering av den eldste delen av bygningsmassen i Hausmannsgate 16 fra maskinsal til utstillingshall, hadde Jensen & Skodvin et uttalt mål om å bevare visuelle henvisninger til alle tidsepokene i bygningsmassens historie. Dette har skapt en kompleks overflate og uttrykk i utstillingshallen som Jensen kaller hvit støy. Allerede på 1960-tallet var det flere kunstnere som ønsket seg ut av det konvensjonelle hvite gallerirommet. Kunstnerne som anså den hvite kubens elitistisk og kommersiell flyttet kunsten sin ut av det lukkede hvite gallerirommet og over til nedlagte fabrikker og industrilokaler. Der Herzog & de Meuron i sin konvertering av det nedlagte kraftverket ved Themsens bredder i London til *Tate Modern* satte hvite kuber inn i det tidligere industribygget, har Jensen & Skodvins utstillingshall i *DogA* et komplekst visuelt uttrykk. Jensen & Skodvin har i likhet med dekonstruktivistiske arkitekter som Peter Eisenman og Zaha Hadid fått kritikk for at utstillingsarkitekturen deres er for dominerende i forhold til objektene som skal stilles ut. I forbindelse med en spørreundersøkelse i forkant av prosjekteringen av *Tate Modern* ble en rekke fremstående kunstnere forespurt om hvilke lokaler de ønsket å stille ut kunsten sin i. De fleste svarte tidligere industribygninger. I motsetningen til de hvite gallerirommene i *Tate Modern*, behandlet Jensen & Skodvin veggene på ulike måter slik at den fremstår full av arr, sår og spor. En tradisjonell lesning av sporene som en til en-referanser til bestemte tidligere eksistenser eller hendelser strekker ikke til i møtet med utstillingshallen i *DogA*. Det er heller ikke en slik lesning arkitektene ønsker, når de betegner bygningen som ”kompleks samtidig

informasjon.”<sup>262</sup> En alternativ måte å lese det kausale tegnet på finner vi hos Derrida. Hos han er sporet et tegn på lik linje med andre tegn og inngår i en evig refererende runddans til andre tegn. Noe av den samme tankegangen kan det synes som om arkitektene har hatt i forbindelse med ombyggingen av Hausmannsgate 16. Der vi kan ane rester etter industriell produksjon, kan det like gjerne være et resultat av murenes fjerning av fliser eller puss under transformeringsprosessen vi betrakter. Veggens visuelle uttrykk har fått en patina i løpet av konverteringen som gjør at de ser langt eldre ut enn både alderen og det bygget som opprinnelig møtte arkitektene skulle tilsi. Behandlingen av de eksisterende flatene og den eksisterende konstruksjonen kan sies å være en form for arkitektskapt nedbrytning. Det visuelle uttrykket i *DogA* gir assosiasjoner til ruinen, med sin kombinasjon av tilfeldig nedbrytning og menneskapte former. Ifølge dekonstruktøren Jacques Derrida er ruinen iboende ethvert ferdig byggverk. Det kan synes som om det er denne iboende ruinen arkitektene har avdekket i *DogA*. Den arkitektskapte nedbrytningen har også gjort bygningens skjulte konstruksjoner synlig. En slik avdekking av det som overskrider rommet og samtidig gjør rommet mulig, er et av de sentrale elementene i dekonstruktivistisk arkitektur.

Mot den synliggjorte og ruinaktige konstruksjonen har arkitektene tilføyd nye, prefabrikerte og kontrasterende elementer. En av de prefabrikerte tilføyelsene er betongtrappen som skiller nivåene inngangsparti og flerbruksrommet i sokkeletasjen. Denne multifunksjonelle trappen med trappetrinn på den ene siden og sitteplasser på den andre gir blant annet assosiasjoner til Rem Koolhaas’ design i *Prada Boutique* i New York.

I denne avhandlingen har palimpsestbegrepet blitt benyttet for å beskrive Jensen & Skodvins forhold til bygningens historie. Kan Jensen & Skodvins behandling av det arkitektoniske minnet i *DogA* sees i lys av Peter Eisenmans palimpsestbegrep? Den amerikanske arkitekten Peter Eisenman benyttet dette begrepet for å beskrive sitt forhold til stedet, tomten eller det arkitektoniske objekt. Dette begrepet, som forklarte hans forhold til konteksten skiller seg fra den tradisjonelle kontekstualismen. I kontekstualismen blir stedet, ifølge Eisenman, forstått som en kulturell idé iboende symbolske og stemningsskapende meninger. Eisenman vektlegger på sin side stedets *arkitektoniske minne*. Dette finner gjenklang i Jensen & Skodvins konvertering av Hausmannsgate 16, der arkitektene valgte å overse bygningens funksjonshistorie. I stedet for en tilbakeføring av bygningen til en gitt tidsepoke har arkitektene ønsket å avdekke bygningens *arkitektoniske* historie, forstått som den rene, fysiske materien. Mot denne avdekkete materien har arkitektene tilført nye lag som har skapt et nytt og stedsbestemt verk.

---

<sup>262</sup> Jensen, Jan Olav: e-post 24.4.2008.



Jensen & Skodvin anser seg ikke selv som dekonstruktivistiske arkitekter, men som modernister. I innledningen til denne avhandlingen ble tre ulike aspekter ved Jensen & Skodvins arbeider ved *DogA* skissert. Foruten gjenbrukskonteksten, dekonstruktive teorier og dekonstruktivistisk arkitektur ble også aspektet som Jensen & Skodvins arkitektur oftest blir sett i sammenheng med, den norske Sverre Fehn-inspirerte modernismen, presentert. Kan Jensen & Skodvins arbeider i *DogA* beskrives som en arkitektur som kombinerer den norske modernismetradisjonen med trekk av dekonstruktivistisk arkitektur? Jan Olav Jensen og Børre Skodvin studerte begge ved Arkitektthøgskolen mens Sverre Fehn var lærer. Jensen påpeker at Fehn var en særdeles inspirerende lærer. I lys av dette ble Jensen & Skodvins første arbeid med en eksisterende bygning, *Norsk Design- og Arkitektursenter* sett i sammenheng med Sverre Fehns første arbeid med en eksisterende konstruksjon, *Hedmarksmuseet* på Hamar. Sverre Fehn lot historien på stedet legge føringer for helt sentrale arkitektoniske valg. Blant annet fikk Hamarbispens pilegrimstur i 1302 betydning for hvor de nye lagene møtte middelaldermurene. Jensen & Skodvins forhold til bygningens historie er som beskrevet et annet. Som forklart var Jan Olav Jensen ikke spesielt interessert i bygningens tidligere funksjon, han har snarere valgt å overse den. Der Sverre Fehn møtte den eksisterende konstruksjonen på Hamar med skånsom respekt, kan Jensen & Skodvins arbeidsmetode i *DogA* vanskelig beskrives som skånsom. Arbeidsmetoden som de titulerte *arkitektonisk tarmskylling* har medført at bygningen fremstår som langt mer nedbrutt etter konverteringen enn før arkitektene startet arbeidet med den. I likhet med Jensen & Skodvins arbeider i *DogA* står tilføyelsene i *Hedmarksmuseet* i kontrast til den opprinnelige konstruksjonen. Både Jensen & Skodvins transformeringsarbeider ved *DogA* og Sverre Fehns arbeider ved *Hedmarksmuseet* er stedspecifikke, men der Jensen & Skodvin har vektlagt det tilfeldige og prosessuelle uttrykket, bærer Sverre Fehns arkitektur preg av presisjon både i planlegging og oppføring.

Det kan virke som om Jensen & Skodvin både har arbeidet innenfor en norsk kontekst med nøysomhet i uttrykket og et Fehn-inspirert forhold til stedet og konteksten. Men Jensen & Skodvin har med seg noe mer enn den norske modernistiske tradisjonen, blant annet deres vektlegging av tilfeldighetsmomentet som finner gjenklang både i Derridas teorier og i dekonstruktivistisk arkitektur. Det prosessuelle og tilfeldige uttrykket skaper også av prinsipp subjektive objekter som ikke lar seg kopiere direkte.

## ETTERTEKST

La oss foreta et frempek til hvordan Jensen & Skodvin Arkitektkontor kan formgi arbeider der budsjettet er romsligere, tøylene friere og bygningen større. Jensen & Skodvin Arkitektkontor utarbeidet et konkurranseutkast til ny sentralbanestasjon i Oslo i samarbeid med Arkitekt Carl-Viggo Hølmebakk og Arne Henriksen Arkitekter under samlenavnet Team 3. Under hovedtemaet ”Livet på Oslo S” leverte Team 3 et oppsiktsvekkende ekspressivt utkast. Bygningens hovedvolum avsluttes av en stor utstikkende takkonstruksjon mot vest med kontorer i to etasjer. Forslaget innebar også bebyggelse på Øvre Jernbanetorg, samt et høyhus mot øst. Høyhuset kan nærmest beskrives som et forstørret, transparent reinsdyr-gevir i glass og stål. Geviret vokser opp over sentralbanestasjonen og ville blitt et sentralt landemerke i byen med sin sentrale plassering ved Postgirobygget. Bygningen kan knapt klassifiseres under Christian Norberg-Schulz’ generelle *genius loci*.<sup>263</sup> Arkitekturen som manifestasjon av en *genius loci*, skriver CNS må være ”mer generell, da den jo skal oppta høyst forskjelligartede innhold. Men den skal ikke være nøytral, for også når intet skjer, må arkitekturen ’tale’ for ikke si ’synges’. I alminnelighet kan vi si at den ’venter’ på hendelser og handlinger, og *åpner* dermed for livets muligheter, snarere enn å formidle spesielle og personlige uttrykk.”<sup>264</sup> CNS forsetter sin beskrivelse av den generelle *syngende* arkitekturen med: ”Derfor er ekspresjonistisk og dekonstruksjonistisk arkitektur en uting.”<sup>265</sup>

---

<sup>263</sup> Norberg-Schulz, Christian: ”Frossen musikk” i Fløistad, Guttorm, Moe, Ketil og Thiis-Evensen, Thomas: *Christian Norberg-Schulz. Et festskrift på 70-årsdagen*. Norsk Arkitekturforlag. Oslo, 1996 s. 13

<sup>264</sup> Ibid.

<sup>265</sup> Ibid. I fotnoten denne setningen referer til kan vi lese ”således er det blitt sagt at arkitekturen ikke er for noen, men av noen” Ibid s. 14.

## KILDER OG LITTERATUR:

### TRYKTE KILDER OG LITTERATUR:

#### BØKER:

Aspen, Jonny: *By og byliv i endring. Studier av byrom og handlingsrom i Oslo*. Scandinavian Academic Press, Oslo 2005.

Berg, Helle Benedicte (red): *Forbilder. Statens arkitektur-, bymiljø og byggeskikkpriser 25 år*. Husbanken og Norsk Form, Oslo 2007

Bernasconi, Robert: "Heidegger" i Reynolds, Jack og Roffe, Jonathan: *Understanding Derrida*, Continuum, New York og London 2004.

Berre, Nina: "Arbeid: Fra kraft til kunnskap" i Grønvold, Ulf: *Hundre års nasjonsbygging*. Pax Forlag, Oslo 2005

Boeckl, Matthias: *Urban Conversions/ Stadtumbau*. Springer Verlag, 2003

Bordass, Bill: *Museum collections in Industrial Buildings. A design and adaptation guide*. Museum and galleries commission, London 1996

Braae, Ellen og Maria Fabricius Hansen: "Indledning. Fortiden for tiden" i *Fortiden for tiden. Genbrugskultur og kulturgenbrug i dag*. Arkitektskolens Forlag, Århus 2007

Braae, Ellen: "Genbrug: et nyt urbanistisk paradigme?" i *Fortiden for tiden. Genbrugskultur og kulturgenbrug i dag*. Arkitektskolens Forlag, Århus 2007

Brand, Stewart: *How buildings learn. What happens after they're built*. Penguin, USA 1997

Brunette, Peter og Wills, David: "The Spatial Arts: An Interview with Jacques Derrida" i Brunette, Peter og Wills, David: *Deconstruction and the Visual Arts. Art, Media, Architecture*. Cambridge University Press, 1994

Børud, Elin: "Hva skjer på Grünerløkka? Raske endringer og stabiliserende transformasjon" i Aspen, Jonny, *By og byliv i endring*. Scandinavian Academic Press, Oslo 2005

Chipperfield, David, Frampton, Kenneth og Castan, Santiago: *David Chipperfield: Recent Work = Obra Reciente*, Barcelona 1997

Co, Francesco Dal: "Mellom jorden og havet. Sverre Fehns arkitektur" i Norberg-Schulz, Christian: *Sverre Fehn. Samlede arbeider*. N.W. Damm & Søn, Oslo, 2003

Crary, Jonathan: *Suspensions of perception. Attention, Spectacle and Modern Culture*. MIT Press, 2001

Culler, Jonathan: *The Pursuit of Signs*. Routledge, London (1981) 2001

Darley, Gillian: *Factory*. Reaktion Books, London 2003

- Derrida, Jacques: "Signature, Event, Context" i *Glyph 1*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1977
- Derrida, Jacques: *Sannheten i maleriet. Restitusjoner av sannheten i skonummer*. Pax forlag, Oslo (1978) 2004
- Derrida, Jacques: "Why Peter Eisenman Writes Such Good Books" i Leach, Neil: *Rethinking Architecture. A reader in Cultural Theory*. Routledge, 1997
- Derrida, Jacques: "Architecture Where the Desire May Live" i Leach, Neil: *Rethinking Architecture. A reader in Cultural Theory*. Routledge, 1997
- Derrida, Jacques: "Point de Folie – Maintenant l'Architecture" i Leach, Neil: *Rethinking Architecture. A reader in Cultural Theory*. Routledge, 1997
- Dillon, Sarah: *The Palimpsest. Literature, Criticism, Theory*. Continuum Literary Studies, London 2007
- Eisenman, Peter "Strong Form, Weak Form" i Noever, Peter (ed.) *Architecture in Transition: Between Deconstruction and New Modernism*, Prestel, München, 1991
- Eisenman, Peter: "Architecture and the Problem of the Rhetorical Figure" (*Architecture and Urbanism* no. 202 (July 1987) I Nesbitt, Kate: *Theorizing a new agenda for architecture. An anthology of architectural theory 1965 – 1995*. Princeton Architectural Press. New York, 1996
- Eisenman, Peter: *Written into the Void. Selected Writings 1990 – 2004*. Yale University Press, 2007
- Ellefsen, Karl Otto: "Studier av byens fysiske transformasjon" I Aspen, Jonny: *By og byliv i endring*, Scandinavian Academic Press, Oslo 2005
- Ellin, Nan: *Postmodern Urbanism. Revised edition*. Princeton Architectural Press, New York 1999
- Fjeld, Per Olaf: "Sverre Fehn og den arkitektoniske bearbeidelse av et romlig instinkt" i Madshus, Eva (red): *Sverre Fehn. Intuisjon – Refleksjon – Konstruksjon*. Nasjonalmuseet – Arkitektur Oslo, 2008
- Frampton, Kenneth, Sand, Bente og Maning, Per: *Norske arkitekter. Kristin Jarmund*. Pax forlag, Oslo 2008.
- Gilje, Gabriel Schanche og Guthu, Hallstein: *Silo – et billedessay om transformasjonspotensialet hos en kornsilo*. NTNU, Trondheim 2004
- Greub, Suzanne og Greub, Thierry: *Museer i det 21. århundre. Ideer, prosjekter, bygninger*. Prestel, München, 2008.
- Hammer, Espen: "Etterord" i Derrida, Jacques: *Sannheten i maleriet*. Pax forlag, Oslo 2004
- Harland, Richard: *Superstructuralism. The Philosophy of Structuralism and Post-Structuralism*. Methuen, London og New York, 1987
- Harland, Richard: *Beyond Superstructuralism*. Routledge, London og New York, 1993

- Hawkes, Terence: *Structuralism and Semiotics*. Routledge, London (1977) 2003
- Holme, Jørn: *Kulturminner, lov, forvaltning, håndhevelse. Bind 1*. Økokrims skriftserie nr. 12, Oslo, 2005
- Hvattum, Mari "Det instrumentelle og det monumentale" i Fløistad, Guttorm, Moe, Ketil og Thiis-Evensen, Thomas: *Christian Norberg-Schulz. Et festskrift til 70-årsdagen*. Norsk arkitekturforlag, Oslo, 1996
- Jarmund, Grete: *Verneplan for tekniske og industrielle kulturminner*. Riksantikvaren, Oslo, 1994
- Jensen & Skodvin: *Processed Geometries 1995 – 2007*, Unipax, Oslo 2007
- Jodidio, Philip: *Architecture Now vol. 2*. Taschen, Köln 2002
- Kleniewski, Nancy: *Cities and Society*. Blackwell Publishing, Oxford, 2005
- Leach, Neil: "Arvet frå Derrida" i Gromark, Stein og Nilsson, Fredrik *Utforskande Arkitektur*, Chalmers Arkitektur, Gøteborg, 2006
- Leach, Neil: "Jacques Derrida" i Leach, Neil: *Rethinking Architecture. A reader in cultural theory*. Routledge, London og New York, 1997
- Leach, Neal: *Rethinking architecture. A reader in cultural theory*, Routledge, New York 1997
- Leland, Bente Nuth og Svendsen, Sven Erik: *Boligdesign omforming og gjenbruk*, Kommuneforlaget, Oslo 2006
- Lexau, Siri Skjold: *Mind the Gap*, Akribe forlag, Oslo 2000
- Lund, Nils-Ole: *Arkitekturteorier siden 1945*. Arkitektens Forlag, 2001
- Fjeld, Per Olaf "Sverre Fehn og den arkitektoniske bearbeidelse av et romlig instinkt": *Sverre Fehn. Intuisjon – Refleksjon – Konstruksjon*. Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. Oslo, 2008
- Nesbitt, Kate: *Theorizing a new agenda for architecture. An anthology of architectural theory 1965 – 1995*. Princeton Architectural Press. New York, 1996
- Nesje, Arne m.fl: *Ny bruk av eldre bygninger. Delrapport 1: Chr. Kroghsgt. 32, Oslo. En eksempelstudie av et industribygg i en ombyggingsprosess*. SINTEF Bygg og Miljø. Oslo 2002.
- Nielsen, Kristian Berg og Nielsen, Arno Victor: "Historie eller erindring" i Braae, Ellen: *Fortiden for tiden. Genbrugskultur og kulturgenbrug i dag*. Arkitektskolens Forlag, Århus 2007
- Norberg-Schulz, Christian: "Frossen musikk" i Fløistad, Guttorm, Moe, Ketil og Thiis-Evensen, Thomas: *Christian Norberg-Schulz. Et festskrift på 70-årsdagen..* Norsk Arkitekturforlag. Oslo 1996
- Norberg-Schulz, Christian: *Genius Loci: Towards a Phenomenology in Architecture*. Rizzoli International, New York, 1980

- Norberg-Schulz, Christian og Postiglione, Gennaro: *Sverre Fehn. Samlede arbeider*. N. W. Damm og Søn A/S, Oslo, 2003
- Norsk kulturråd: *Bevaring av tekniske og industrielle kulturminner i Norge*, Oslo, 1988
- Madshus, Eva (red): *Sverre Fehn. Intuisjon – Refleksjon – Konstruksjon*. Nasjonalmuseet – Arkitektur, Oslo, 2008
- O'Doherty, Brian: *Inside the White Cube: the Ideology of the Gallery Space*. The Lapis Press, 1987
- Pedersen, Ragnvald: *Storhamarlåven*. Hedmarksmuseet og Domkirkeodden, Hamar, 2004
- Powell, Kenneth: *Architecture Reborn. The conversion and reconstruction of old buildings*. Laurence King Publishing, London 1999
- Powell, Kenneth: *City Reborn. Architecture and Regeneration in London. From Bankside to Dulwich*. Merrel, London 2004.
- Reynolds, Jack og Roffe, Jonathan (red): *Understanding Derrida*, Continuum Books, London, 2004
- Stocker, Barry: *Derrida on Deconstruction*, Routledge, New York, London, 2000
- Stokke, Perann Sylvia: "Med vilje til form. Jarmund\Vigsnæs" i *Arkitektur i Norge. Årbok 2006*. Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo, 2006.
- Thiis-Evensen, Thomas: "Formen og helheten" i Fløistad, Guttorm, Moe, Ketil og Thiis-Evensen, Thomas: *Christian Norberg-Schulz. Et festskrift til 70-årsdagen*. Norsk arkitekturforlag, Oslo, 1996
- Transeuropehalles: *The Factories: Conversions for Urban Culture*, Birkhauser, Tyskland, 2002
- Tschumi, Bernard: "Architecture and Limits II" (Artforum 19, no. 7, 1981) i Nesbitt, Kate: *Theorizing a new Agenda for Architecture. An Anthology of Architectural Theory 1965 – 1995*. Princeton Architectural Press, 1996
- Van Bruggen, Coosje: *Frank O Gehry. Guggenheim Museum Bilbao*. The Salomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1997
- Wigley, Mark: *The Architecture of Deconstruction: Derridas Haunt*. MIT Press, Cambridge, London 1993
- Wigley, Mark: "The domestication of the house" i Brunette, Peter og Wills, David: *Deconstruction and the Visual Arts. Art, Media, Architecture*. Cambridge University Press, London, 1993
- Wolf, D. Prix: "On the Edge" i Noever, P: *Architecture in Transition. Between Deconstruction and New Modernism*. Prestel, München, 1991
- Zukin, Sharon: *Loft Living. Culture and Capital in Urban Change*. Rutgers University Press, New Jersey, 1989

## ANDRE TRYKTE KILDER:

Allison, Peter: "Collaboration in the Turbine Hall. The Tate Gallery of Modern Art by Herzog and de Meuron" I *Architecture and Urbanism (A+U)*. Nr. 347, 1999

*Architecture and Urbanism (A+U): Feature Sverre Fehn*. Nr. 340, 1999

Arkitekturmuseet: "Houen fonds diplom 2003. Juryens begrunnelse", 10.10.2003

Bal, Mieke og Bryson, Norman: "Semiotics and Art History" i *The Art Bulletin*. Vol. 73, Nr. 2 Juni 1991

Balkøy, May Helen: "Kulturoppfølgingsprogram som virkemiddel for by- og stedsutvikling" i *Plan* nr. 4, 2004

Berre, Nina: "DogA som case: Ny bruk av teknisk-industrielle kulturminner" Upublisert artikkel, 2008

Butenschøn, Peter: "Velkommen til Kunsthøgskolen i Oslo", i [http://www.khio.no/Norsk/Om\\_KHiO/](http://www.khio.no/Norsk/Om_KHiO/), 2005 (3.nov. 2006).

Byantikvaren: "Akerselva miljøpark. Arbeidsgruppe 2. Kulturminnevernprosjektet Akerselva. Prosjekteringsrapport nr. 13." 18.9.1987

Derrida, Jacques og Hanel, Hilary P: "A letter to Peter Eisenman" i *Assemblage* nr. 12 August 1990

Eggen, Torgrim: "Vinna på skrapet" i *FORUM* nr. 1, 2005

Ellefsen, Karl Otto: "Fra tidsskriftene DEKON" i *Arkitektnytt* nr. 14, 1988

Ellefsen, Karl Otto: "A model practice" (forfatterens eget utkast til en artikkel som senere ble trykket i Jensen & Skodvin Arkitektkontor: *Processed Geometries 1995 – 2007*, Unipax, Oslo 2007)

Holm, Erling Dokk (red): *Transform 06*. Utstillingskatalog Norsk Form 2006

Husbanken: *Statens byggeskikkpris 2006. Transformasjon for et bedre nærmiljø*. Juni 2006

Hvattum, Mari: "Dekonstruktivisme. Essay i tre deler om filosofi og annen byggekunst" i *Byggekunst* nr. 6, 1992

Jensen, Jan Olav: "Mortensrud Kirke. Oslo" i *Mur* nr. 1, 2002

Jensen & Skodvin Arkitektkontor AS: "Norsk Design- og Arkitektursenter" i *Byggekunst* nr. 8, 2005

Jensen, Jan Olav: "Interview with Jan Olav Jensen & Børre Skodvin" arkitektens egne notater til et mail-intervju med Bae, Jun Hyang journalist i *BOB interior architecture magazine* (Mottatt av Jan Olav Jensen) 17.10.2007

Jensen, Jan Olav: "Affinity." Upublisert artikkel til en bok som skal utgis på Routledge: *Nordic Architects writes*. Mottatt av Jan Olav Jensen, 2008

Kartvedt, Per: "Omkring Norsk Design- og Arkitektursenter" i *Byggekunst* nr. 8, 2005

Kjørup, Søren: *Norsk Form. En evaluering*. Norsk kulturråd. Rapport nr. 35, 2004

Leland, Berit Nuth: "Gjenbruk og ombruk i byggebransjen" i *Plan* nr. 1, 2004

Living Architecture: "The Norwegian Centre for Design and Architecture" i *Living Architecture*, nr. 20, 2006

Malmquist, Einar Bjarki: "Ingen magisk snarvei. Intervju med Jan Olav Jensen" i *Byggekunst* nr. 5, 2006

Mikkelsen, Ingvar: "Knut Knutsen 100 år" i *Arkitektnytt* 3.2.2004  
<http://www.arkitektnytt.no/page/page/preview/10831/news-4-55.html> (10.9.2008)

Miljøverndepartementet: St.meld nr 23 (2001-2002). *Bedre miljø i byer og tettsteder*.  
<http://www.regjeringen.no/nb/dep/md/dok/regpubl/stmeld/20012002/Stmeld-nr-23-2001-2002-.html?id=196048> (20.4.2008)

Norsk Designråd: *Årsrapport 2004*, [www.norskdesign.no](http://www.norskdesign.no) (20.8.2006)

Norsk Designråd: *Årsrapport 2005*, [www.norskdesign.no](http://www.norskdesign.no) (20.8.2006)

Norske arkitektkonkurranser: "Arkitektthøgskolen i Oslo." NAK 348/1998

Norske arkitektkonkurranser: "Nytt hus i verneverdig bygningsmiljø: Boligbygg i Hausmannskvartalene i Oslo: Idèkonkurranse for norske arkitektstudententer" NAK nr 376/2003

Oslo byplankontor: *Kommunedelplan Akerselva miljøpark. Bestemmelser og retningslinjer for plan- og byggesaksbehandling*. Vedtatt av Oslo bystyre 28.11.90. Utgitt november 1991.

Patin, Thomas: "From Deep Structure to an Architecture in Suspense: Peter Eisenman, Structuralism, and Deconstruction" i *Journal of Architectural Education*, Vol. 47, nr. 2, 1993

Reynolds, Jack: "Jacques Derrida" i *Internet Encyclopaedia of Philosophy*,  
<http://www.iep.utm.edu/> (29.8.2008)

Sand, Beate: "Byggeskikkprisen til Hausmannsgate 16" i *Arkitektnytt*. 1.6.2006

Sjaastad, Morten: "The rudeness of Life – on Jensen and Skodvin as Geometers" i *Architecture and Urbanism (A+U)* nr. 348, 1999

Statsbygg: *Arkitektthøgskolen i Oslo. Maridalsveien 29. Rehabilitering og nybygg. Ferdigmelding*. Statsbygg, Oslo 2001

Statsbygg: *Arkitektthøgskolen i Oslo, åpen prosjektkonkurranse*. Statsbygg, Oslo 1998

Stokke, Perann: "Jungel i by – Hausmannsgate 16", *Bulletin* nr. 5, 2001

Vaule, Elisabeth: *Tate Modern. Fra kronologi til tema. Fra kraftverk til kunstmuseum*. Hovedoppgave i kunsthistorie, Universitetet i Bergen. Vår 2004

Wind, Edgar: "Two Notes on the Cult of Ruins" i *Journal of the Warburg Institute*. Vol. 1, nr. 3 January 1938

Zucker, Paul: "Ruins – An Aesthetic Hybrid" i *The Journal of Aesthetics & Art Criticism*. Vol 20, nr. 2, Vinter 1961



## **AVISARTIKLER:**

Amble, Paul H: "Norsk Form leverer" i *Dagbladet* 21.9.2006

Aasheim, Anette: "Rå kultur" i *Aftenposten* 18.9.2006

Christiansen, Ann: "Kulturelven" i *Aftenposten* 17.2.2008

Ellefsen, Kirsti: "Dette kan bli Oslos nye kulturpalass" i *Aftenposten* 7.12.1998

Fredriksen, Randi: "Ta vare på gamle industribygg" i *Aftenposten* 17.2.2006

Harboe, Hilde: "Ny energi i Battersea. Kunstnere overtar kraftstasjon i London" i *Aftenposten* 8. oktober 2006

Heian, Hilde: "Utstillingsvinduet til norsk design" i *Bergens Tidende* 4.2.2005

Heiberg, Iacob og Isdahl, Bård: "Byrommet og det sosiale livet" i *Dagbladet* 19.11.2005

Høisæther, Ole Rikard: "Hvor går Norsk Form?" i *Dagbladet* 16.9.2006

Lord, Gail Dexter: "The 'Bilbao Effect': from poor port to must-see city" I *The Art Newspaper*. Nr. 184, 2007.

Sandberg, Lotte: "En fullkommen kirke" i *Aftenposten* 27.4.2002

Sandberg, Lotte: "Kunstens industrielle rammeverk" i *Aftenposten* 21.11.2004

Sandberg, Lotte: "Uvørent og perfeksjonistisk" i *Aftenposten* 27.11.2004

Sandberg, Lotte: "Kunstlivet flytter seg" i *Aftenposten* 19.1. 2005

Tyssen, Tora Systad: "Lysare tider i møte" i *Universitas* 2.4.2008

Usignert: "Elektricitetens seiersgang i Kristiania. Elekticitetsverket trenger større plads og husrum" i *Aftenposten* nr. 146, 21.3.1915

## **OPPSLAGSVERK:**

Eide, Tormod: *Retorisk leksikon*. Universitetsforlaget, Oslo 1990

Gunnarsjaa, Arne: *Arkitekturleksikon*. Abstrakt forlag, Oslo 1999

Lübcke, Paul (red): *Filosofileksikon*, Zafari forlag, Oslo 1996

Tvedt, Knut Are (red): *Oslo byleksikon. Fjerde utgave*. Kunnskapsforlaget, Oslo 2000

Østby, Leif: *Norsk kunstnerleksikon*. Universitetsforlaget, Oslo 1982.

## **ANNET KILDEmateriale:**

### **ARKIVmateriale:**

#### **Byantikvaren i Oslo:**

Saksmappe Byantikvaren, Hausmanns gate 16

Saksmappe Byantikvaren, Maridalsveien 29

**Plan- og bygningsetaten:**

Saksmappe Plan- og Bygningsetaten, Hausmanns gate 16

Saksmappe Plan- og Bygningsetaten, Maridalsveien 29

**Oslo Byarkiv:**

Byarkitekten A-20031

Maridalsveien 29: Lageranlegg. Arbeidsbeskrivelse. Datert 13.2.1937.

Oslo Lysverker L 31

Sinding, G. A. og Norberg Schulz, Ths: "Brev fra Christiania Elektricitetsverk til Sundhedskommissionen." 7.6.1913

Kontoret for næringslivet A-10358

**Jensen & Skodvin Arkitekter:**

Hausmanns gate 16: Skisser, tegninger og bilder

**A38 Arkitekter:**

Saksmappe Hausmanns gate 16

**NETTSTEDER:**

Coop Himmelblau: <http://www.coop-himmelblau.at/>

Eisenman Architects: <http://www.eisenmanarchitects.com/>

Encyclopaedia Britannica: <http://www.britannica.com>

Hausmannsgate 16: <http://www.h16.no>

How Stuff Works: <http://www.howstuffworks.com/>

Jarmund/Vignæs Arkitekter: <http://www.jva.no/>

Jensen & Skodvin Arkitektkontor: <http://jsa.no>

Norsk Designråd: <http://www.norskdesign.no>

Norsk Form: <http://www.norskform.no>

S. AREA, Alain Sarfati Architecture: <http://www.sarea.fr/>

Tate Modern: <http://www.tate.org.uk/modern/>

Wexner Center for the Arts: <http://www.wexarts.org/>

## INFORMANTER:

Informantene har vært kontaktet flere ganger gjennom prosessen. Dato og form for kontakt er presisert i kildehenvisningene.

Berre, Nina: Fagdirektør arkitektur, Norsk Form

Butenschøn, Peter: Leder Oslo Arkitektforening og tidligere direktør Norsk Form

Ellefsen, Karl Otto: Rektor ved Arkitekt- og Designhøgskolen i Oslo.

Hoem, Siri: Tidligere saksbehandler Byantikvaren, nå ansatt hos Sysselmannen på Svalbard

Leland, Bente Nuth. Medforfatter på boken *Boligdesign - omforming og gjenbruk*.

Jensen, Jan Olav: Sivilarkitekt MNAL og Professor i arkitektur, Arkitekt- og Designhøgskolen i Oslo. Jensen & Skodvin Arkitektkontor.

Pons, François-Xavier: sivilarkitekt MNAL, A38 arkitekter A/S

Skodvin, Børre: sivilarkitekt MNAL. Jensen & Skodvin Arkitektkontor.

## ANDRE MUNTlige KILDER:

Bjørnøy, Helen: Tale i forbindelse med åpningen av utstillingen Transform 06, *DogA*, Oslo 1.2.2006

Bock, Lars Nicolai: "Symposiet Fourth Dimension." Foredrag til konferansen Fourth Dimension, *DogA*, Oslo 19.9.2007

De Jonge, Wessel: "Gjenbruk og nybruk". Kveldsmøte på *DogA*, Oslo, 8.2.2006

Ellefsen, Karl Otto: "Narrativt vern" Foredrag til konferansen Fourth Dimension *DogA*, Oslo 19.9.2008

Groth, Per: Studietur i forbindelse med utstillingen Transform 06, *DogA*, Oslo, 21.2.2006

Hansen, Maria Fabricius: "Genbrugsparadigmet i tid og rum: Den middelalderlige rollemodel". Foredrag konferansen Fourth Dimension *DogA*, Oslo, 19.9.2008

Jarmund, Einar: Foredrag og omvisning i utstillingen "Norsk samtidsarkitektur 2000 – 2005". Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. *Utstillingspaviljongen Tullinløkka*, Oslo, 19.11.2006

Jensen, Jan Olav: "Ny vin på gamle flasker" kveldsmøte på *DogA*, Oslo, 12.10.2005

Haugland, Valgerd Svarstad: Tale ved Norsk Forms prisutdeling og årsfest. *DogA*, Oslo, 7.9.2005

## ILLUSTRASJONSLISTE:

**Forside:** *Norsk Design- og Arkitektursenter* (2001 – 2003). Detalj, vegg. Fotograf: Kristin Arnesen

**Side ii:** *Norsk Design- og Arkitektursenter*. Tom utstillingshall. Mottatt fra: Jensen & Skodvin Arkitektkontor

### Kapittel 1:

Figur 1: Hausmannsgate 16. Situasjonsplan. Mottatt fra: Jensen & Skodvin Arkitektkontor.

Figur 2: *Norsk Design- og Arkitektursenter*. Eksteriørtegning. Mottatt fra: Jensen & Skodvin Arkitektkontor.

Figur 3: *Norsk Design- og Arkitektursenter*. Vegg utstillingshall, detalj. Fotograf: Kristin Arnesen

Figur 4: *Norsk Design- og Arkitektursenter*. Mezzanin. Fotograf: Kristin Arnesen

Figur 5: *Norsk Design- og Arkitektursenter*. Toaletter. Mottatt fra: Jensen & Skodvin Arkitektkontor

Figur 6: *Norsk Design- og Arkitektursenter*. Eksteriør inngangsparti. Mottatt fra: Jensen & Skodvin Arkitektkontor

Figur 7: *Norsk Design- og Arkitektursenter*. Plantegning inngangsetasje. Hentet fra: Jensen, Jan Olav og Skodvin, Børre: *Jensen & Skodvin Architects. Processed Geometries 1995 – 2007*. Unipax forlag, Oslo 2007 s. 81

### Kapittel 2:

Figur 8: Herzog & de Meuron: *Tate Modern* (1994 – 2000). Eksteriør mot Themsen. Fotograf: Marcus Leith. Hentet fra: Blazwick, Iwona og Wilson, Simon: *Tate Modern the Handbook*. Tate Publishing, London, 2000, forside.

Figur 9: Herzog & de Meuron: *Tate Modern* (1994 – 2000). Interiør utstillingsrom. Fotograf: Marcus Leith. Hentet fra: Blazwick, Iwona og Wilson, Simon: *Tate Modern the Handbook*. Tate Publishing, London, 2000 s. 20

Figur 10: Lacaton & Vassal: *Palais de Tokyo* (2001 – 2002). Hentet fra: Jodidio, Philip: *Architecture Now! Vol. 2*. Taschen, 2002 s. 336

Figur 11: Gentrifisering ved Akerselva (2008). Fotograf: Kristin Arnesen

Figur 12: *Arkitekt- og designhøgskolen i Oslo* (1998 – 2001). Interiør vegg mot auditorier. Fotograf: Kristin Arnesen

Figur 13: *Arkitekt- og designhøgskolen i Oslo* (1998 – 2001). Eksteriør mot Maridalsveien. Fotograf: Kristin Arnesen

Figur 14: Hausmannsgate 16. Flyfoto (1950). Fotograf: Widerøes Flyveselskap / Helge Skappel. Oslo byarkiv: Arkivnummer: A-20027/Uø/0001/031. Hentet fra: <http://www.byarkivet.oslo.kommune.no/OBA/resultpage.asp?query=%22jakob+kirke%22&table=foto&language=nor&searchtype=simple>

Figur 15: *Sekundærstationen* etter ombygging 1912 – 1913. Mottatt fra: DogA.

Figur 16: *Understasjonen* (1948) før konvertering. Mottatt fra: Jensen & Skodvin Arkitektkontor.

Figur 17: Hausmannsgate 16. Utstillingshall før konvertering. Mottatt fra: Jensen & Skodvin Arkitektkontor.

### **Kapittel 3:**

Figur 18: Etch-a-Sketch. Hentet fra: *How Stuff Works*  
<http://www.howstuffworks.com/question317.htm>

Figur 19: Derrida, Jacques: Skisse for *Choral Works*. Hentet fra: Derrida, Jacques: "Why Peter Eisenman Writes Such Good Books" I Leach, Neil: *Rethinking Architecture. A reader in cultural theory*, Routledge, New York 1997 s. 343

Figur 20: Eisenman, Peter: *Wexner Center for the Arts* (1983 – 1989). Hentet fra: Wexner Center for the Arts: <http://www.wexarts.org/about/architecture/>

Figur 21: Figur 1: Gehry, Frank: Eget hjem (1978-1988). Hentet fra: New York Times: [http://www.nytimes.com/imagepages/2005/01/09/arts/09ouro\\_CA1ready.html](http://www.nytimes.com/imagepages/2005/01/09/arts/09ouro_CA1ready.html)

Figur 22: Coop Himmelblau. Ombygging av taketasje, Wien (1985). Hentet fra: <http://architourist.pbwiki.com/Rooftop%20Remodeling>

Fig. 23: Coop Himmelblau: *Musée des Confluences*, Lyon (2005-2009). Hentet fra: Greub, Suzanne og Greub, Thierry: *Museer i det 21. århundre. Ideer, prosjekter, bygninger*. Prestel, München s. 139, 2008

### **Kapittel 4:**

Figur 24: Fehn, Sverre: *Den nordiske paviljong* (1958 – 1962). Hentet fra: Madshus, Eva (red): *Arkitekt Sverre Fehn. Intuisjon – Refleksjon – Konstruksjon*. Nasjonalmuseet – Arkitektur, Oslo 2008 s. 47

Figur 25: Jensen, Jan Olav og Brynhildsen, Per Christian: *Leprahospitalet* (1983 – 1984). Hentet fra Aga Kahn Award: <http://78.136.16.169/pages/p01700.html>

Figur 26: Jensen & Skodvin Arkitektkontor: *Liasanden rasteplass* (1997). Fra prosessen. Hentet fra: Jensen, Jan Olav og Skodvin, Børre: *Jensen & Skodvin Architects. Processed Geometries 1995 – 2007*. Unipub forlag, Oslo 2007 s. 148

Figur 27: Jensen & Skodvin Arkitektkontor: *Mortensrud kirke* (1998 – 2002). Bruddstensmurer. Hentet fra: Jensen & Skodvin Arkitektkontor: <http://www.jsa.no/>

Figur 28: Gehry, Frank: *Guggenheim, Bilbao* (1991 – 1997). Hentet fra Guggenheim Bilbao: <http://www.guggenheim-bilbao.es>

### **Kapittel 5:**

Figur 29: *Norsk Design- og Arkitektursenter*. Vegg utstillingshall, detalj. Fotograf: Kristin Arnesen

Figur 30: *Norsk Design- og Arkitektursenter*. Betongkonstruksjon under mezzanin. Fotograf: Kristin Arnesen

Figur 31: *Norsk Design- og Arkitektursenter*. Trapp fra inngangsetasje til flerbruksrom. Mottatt fra: DogA

Figur 32: Koolhaas, Rem: *Prada Boutique* (1999 – 2001), New York. Multifunksjonstrapp. Hentet fra: Office of Metropolitan Architecture: <http://www.oma.nl/>

Figur 33: *Norsk Design- og Arkitektursenter*. Mezzanin og vinduer. Fotograf: Kristin Arnesen

Figur 34: *Norsk Design- og Arkitektursenter*. Innvielsesfest. Mottatt fra: DogA

## **Kapittel 6:**

Figur 35: Hoem, Knut og Tonning, Ole: *Sandnes Kulturhus* (2000). Fotograf: Kristin Arnesen

Figur 36: Fehn, Sverre: *Hedmarksmuseet* (1967 – 1969). Interiør. Fotograf: Terje Solvang  
Hentet fra Madshus, Eva (red): *Arkitekt Sverre Fehn. Intuisjon – Refleksjon – Konstruksjon*. Nasjonalmuseet – Arkitektur, Oslo 2008 s. 94

Figur 37: Team 3: Utkast til ny sentralbanestasjon i Oslo. Hentet fra: *Dagens Næringsliv*: <http://www.dn.no/bilder/naeringsliv/article1406417.ece> (10.11.2008)

## SAMMENDRAG

Avhandlingen omhandler en gjenbrukt industribygning ved Akerselva i Oslo: Hausmannsgate 16, som i perioden 2003 – 2005 ble ombygget til *Norsk Design- og Arkitektursenter*. Ombyggingen var ledet av Jensen & Skodvin Arkitektkontor og oppdragsgiverne var Norsk Form og Norsk Designråd. Avhandlingen diskuterer verket gjennom en nærlesning av enkelte aspekter ved bygningen, sett i lys av Jensen & Skodvins prosessuelle arbeidsmetode. Sentralt i denne nærlesningen står også en metodisk utprøving av den algerisk-franske filosofen Jacques Derrida (1930 – 2004) sine teorier, og deres overførbarhet til arkitektur. Gjennom Derridas teorier belyses aspekter ved Jensen & Skodvins planlegging og konvertering som ikke har blitt kommentert tidligere. I avhandlingen hevdes det at Derridas teorier ikke bare er et analyseverktøy i møtet med *Norsk Design- og Arkitektursenter*. Det finnes også visse likheter mellom Jensen & Skodvin Arkitektkontors planlegging og konvertering av bygningen, og arbeidsmetoder og formspråk hos arkitekter som ble presentert under utstillingen "Deconstructivist Architecture" ved Museum of Modern Art, New York i 1988. Dekonstruksjonsbegrepet ble under forkortelsen Dekon etter utstillingen benyttet for å beskrive en stil som verken kunne ansees som tradisjonelt modernistisk eller postmodernistisk forstått som bruken av historiske former. Dekon var en internasjonal tendens, både arkitektonisk og teoretisk i perioden Jan Olav Jensen og Børre Skodvin utdannet og etablerte seg. *Norsk Design- og Arkitektursenter* er en kompleks bygning. Foruten den dekonstruktive innfallsvinkelen sees bygningen i lys av den arkitektoniske og samfunnsmessige tendensen det er å gjenbruke industriens bygningsmasse. En annen innfallsvinkel som diskuteres i avhandlingen er det perspektivet Jensen & Skodvins arkitektur oftest blir sett i lys av – en norsk Sverre Fehn-inspirert modernismetradisjon. Det kan synes som om Jensen & Skodvin har arbeidet innenfor en norsk kontekst med nøysomhet i uttrykket og et Fehn-inspirert forhold til stedet og konteksten. Avhandlingen hevder imidlertid at Jensen & Skodvin har med seg noe mer enn den norske modernistiske tradisjonen, blant annet en vektlegging av det tilfeldige og prosessuelle, som finner gjenklang både i Derridas teorier og i dekonstruktivistisk arkitektur.